Rivista internazionale di studi su letteratura e visualità

n. 1

ISSN 2282-0876

Incontro con

Mauro Covacich

What begins in solitary otherness
becomes familiar and even personal.
It is about who we are when we are
not rehearsing who we are

Don DeLillo

SOMMARIO

© Daniela Zedda

Mauro Covacich (1965), tra gli scrittori che più hanno meritato l'attenzione critica negli ultimi quindici anni, è nato a Trieste, dove ha studiato filosofia laureandosi nel 1990 con una tesi su Gilles Deleuze.
Il suo esordio letterario risale al 1993, con il saggio narrativo *Storie di pazzi e di normali* (pubblicato presso l'editore Theoria e poi riedito da Laterza nel 2007): si tratta di una forma ibrida tra diario e racconto, frutto dei sei mesi trascorsi dallo scrittore presso il Dipartimento di salute mentale di Pordenone. A questa prima opera seguono i romanzi *Colpo di lama* (Neri Pozza, 1995) e *Mal d'autobus* (Tropea, 1997), i racconti contenuti in *Anomalie* (Mondadori, 1998 e 2001) e il *reportage* del 1999 *La poetica dell'Unabomber* (Theoria, 1999). In seguito alla pubblicazione di questi scritti nel 1999 Covacich è stato insignito dall'Università di Vienna dell'Abraham Woursell Prize; e da quel momento ha abbandonato il lavoro d'insegnante liceale di filosofia per dedicarsi a tempo pieno alla narrativa. Primo esito di questa dedizione esclusiva è il romanzo *L'amore contro* (Mondadori, 2001, poi Einaudi, 2009).
Insieme alla scrittura romanzesca Covacich ha continuato a coltivare anche il suo interesse per forme saggistiche e giornalistiche. Non si dimentichi, infatti, che dal 1998 collabora con il «Corriere della Sera», che è autore di numerosi *reportage* per «Panorama» e «Diario della settimana», e che ha firmato anche il radiodramma *Safari*. Al versante saggistico della sua produzione appartengono anche *Trieste sottosopra. Quindici passeggiate nella città del vento* (Laterza, 2006) e *L'arte contemporanea spiegata a tuo marito* (Laterza, 2011), che raccoglie dei post apparsi in precedenza su Vanity Fair. Quest'ultimo volumetto testimonia la costante attenzione e l'interesse persistente di Covacich per l'arte contemporanea, elemento chiave di quello che può essere considerato il risultato più ambizioso della sua carriera.
A partire dal 2003, infatti, Covacich si è dedicato a un progetto articolato, concepito in principio come una trilogia di romanzi composta da *A perdifiato* (Mondadori, 2003 e Einaudi, 2005), *Fiona* (Einaudi, 2005) e *Prima di sparire* (Einaudi, 2008). Progressivamente tale progetto si è trasformato in una «pentalogia», grazie all'aggiunta della videoinstallazione *L'umiliazione delle stelle* (Fondazione Buziol-Einaudi-Magazzino d'Arte Moderna Roma, 2010) e del romanzo *A nome tuo* (Einaudi, 2011). Definita dallo stesso autore un video-romanzo, *L'umiliazione delle stelle* registra mediante una camera fissa lo scrittore che corre la distanza della maratona (42,195 km) in 3 ore e 20 minuti su un tapis roulant. L'ultimo frammento del cosiddetto «ciclo delle stelle» è un'opera 'doppia', che nella seconda parte ripropone quanto già pubblicato da Covacich sotto l'eteronimo di Angela Del Fabbro con il titolo *Vi perdono* (Einaudi, 2009). Si tratta dunque di una 'costellazione' di opere, letterarie e performative, al centro delle quali il tema della verità e della sua narrazione si confronta con questioni chiave come il controllo di sé e del proprio corpo, e conduce fino alla riflessione sul gesto estremo della 'dolce morte'.
Da poche settimane è uscito il nuovo romanzo dell'autore, *L'esperimento* (Einaudi, 2013), che torna a misurarsi con una delle ossessioni più vive della sua scrittura, il confine tra vita e letteratura esplorato adesso alla luce delle interconnessioni fra corpo e mente.

Intervista a Mauro Covacich

a cura di Mariagiovanna Italia

Il 26 maggio 2012 a Ragusa, nei locali dell'ex Facoltà di Lingue e letterature straniere, la redazione di Arabeschi ha incontrato Mauro Covacich, che ha conversato con Maria Giovanna Italia per quasi quattro ore. Qui di seguito la trascrizione della conversazione.

«Guarda cosa è il mio corpo… guarda cosa ne faccio». Il rapporto con l'arte

D- All'interno della «pentalogia», esito di dodici anni di lavoro molto densi, le intersezioni tra scrittura, arte figurativa e arte performativa sembrano disporsi secondo quattro livelli: il primo è legato soprattutto alle opere *A Perdifiato* e *Fiona*, ed è il livello in cui l'arte figurativa viene utilizzata quasi come secondo termine di una analogia (è il caso di Fiona che va a messa vestita come *Las Meniñas* di Velázquez, della figurina di Chagall, della performance di Paul McCartney, della piazza di de Chirico). Perché il lettore viene immesso in questo universo iconico legato all'arte figurativa?

R- Intanto credo che io fossi in parte consapevole, nei primi due libri, del lavoro che avrei fatto, nel senso che la presenza dell'arte nella mia vita era molto forte già dall'inizio, perché io sin dai tempi dell'università, sempre da autodidatta (ad esempio non ho mai fatto un esame di storia dell'arte), ero molto interessato a questo ambito, pur non sapendo in che misura questo interesse e questa passione avrebbe potuto intervenire sul mio lavoro di scrittore. Era come una sorta di farmaco a lento rilascio che piano piano entrava dentro il mio organismo, come succede per un appassionato di cinema o di scacchi. *A Perdifiato* e *Fiona* sono ancora due momenti diversi; gli esempi a cui ti riferisci, se non ricordo male, sono tutti di *Fiona*, e non è un caso. In *A Perdifiato* io avevo cominciato a sentire che l'esperienza del corpo, così totalizzante per la mia scrittura, potesse anche dialogare in un modo più intenso con l'arte. Dalla scrittura di *A Perdifiato* in poi la presenza dell'arte nelle mie opere ha cominciato a essere non solamente una forma di espressione ma anche una specie di limite: come se potessi avere dall'altra parte, in un altro territorio, una forza d'attrazione che mi permettesse di uscire da un *cul-de-sac*, già dall'inizio, già mentre scrivevo *A Perdifiato*, però era una cosa che non avrei saputo razionalizzare.

Con *Fiona*, invece, l'arte è come venuta più in superfice e probabilmente ho cominciato a impiegarla in un modo che ancora potrei, tutto sommato, dire esteriore, fatto di contrappunti esteriori. Questo credo che sia legato al fatto che *Fiona* era un libro letterariamente molto ambizioso, voleva essere un libro anche antipatico, un libro che dialogava direttamente con un tipo di lettore molto selezionato e non scendeva a compromessi sul piano della sua vendibilità, e quindi mettevo anche in conto che il mio lettore doveva essere un lettore diciamo 'colto', e lo facevo in modo anche un po' rude: quindi era come dire «caro lettore se vuoi leggere questo libro e riuscire a prendere tutto devi già essere consapevole di chi è Chagall, chi è De Chirico, chi è Paul McCartney…».

Sono dei gradi diversi di consapevolezza di un interesse che già c'era, che giaceva, e che in *Fiona* ha ancora una forma di rielaborazione esteriore; hegelianamente parlando è un qualcosa che non è ancora giunto a sintesi: questo contrasto, questa specie di opposizione tra la scrittura e l'arte non è ancora risolto, e però sta lì e sobbolle.

D- Se questo contrappunto in *A Perdifiato* non è ancora presente, in *Fiona* sembra invece legato alla necessità di rappresentare l'*homo videns*. *Fiona* è del resto dedicato alla volontà di mettere in narrazione l'era del dominio visivo; non a caso a un narratore in prima persona, che tu utilizzi in tutte le tue opere, si contrappongono i 'racconti dalla telecamera'. È così?

R- Io ho l'impressione che ci sia più arte nel lavoro che ho fatto in *A Perdifiato* che in *Fiona*, nel senso che senza accorgermene in *A Perdifiato* ha cominciato a muoversi dentro il mio lavoro una vena precipuamente artistica, che proviene dalla *body art*, dall'esperienza del corpo: quell'uomo che corre sull'argine del fiume e la corrispondenza tra le vene del pianeta intossicate, il fiume intossicato ed il *doping* dell'atleta, il lavoro di sfruttamento del corpo come se fosse un attrezzo e quindi uno strumento di lavoro, che vale sia per l'acrobata che per il porno attore, quel lavoro lì è anche il lavoro dell'artista: questa cosa cominciava a germinare dentro di me ed io non me ne accorgevo.

In *Fiona*, invece, la tematica dell'*homo videns*, che tu citi, credo sia venuta da una suggestione di altro genere, anche se difficile da razionalizzare adesso: la suggestione era che tutti dovevano andare in Tv. Non era più il reale a essere entrato nella Tv ma era la Tv a essere entrata nel reale, perché si era moltiplicata, si era propagata e suddivisa come in una specie di continua meiosi. Siamo negli anni in cui esplodeva il *Grande fratello*. Io ho seguito con grande curiosità la prima edizione del *Grande fratello* del 2000, perché per me era veramente stupefacente l'idea che ci fossero stati dei casting di 20.000-30.000 ragazzi per arrivare a quei 10 che si rinchiudevano in una casa insieme per 100 giorni, con 70 o non so quante telecamere video, monitorati e ascoltati 24 ore su 24. Entrava in gioco una nuova idea di interiorità. A questo si aggiunge un altro fatto riguardante l'*homo videns*: di punto in bianco mi sono accorto che ogni angolo della città è diventato un pezzetto di TV. Questa cosa, non so se l'ho scritto in *Fiona*, mi ha fatto pensare all'idea di costruire un'opera montando dei *frame* dei circuiti di sicurezza di un personaggio casuale, una persona che vive in via Piccardi 26 a Milano (*Fiona* è

ambientato a Milano, io in quel periodo vivevo a Milano), e che tutti i giorni prende il motorino per andare a lavoro… Ecco, un'opera involontaria, acritica, realizzata senza un autore, perché queste telecamere riprendono 24 ore su 24, e perché il soggetto è del tutto inconsapevole. La Tv è scesa tra noi, parliamo peraltro di anni precedenti all'esplosione di *youtube*, grazie al quale, ormai, qualsiasi micro evento, il più banale, il più insignificante della nostra vita, può essere immediatamente un frammento di spettacolo e questo modifica in modo radicale la mia autorappresentazione. In che misura posso distinguere quando io sono davvero me stesso e quando recito la parte di me stesso? Questa (l'intervista in corso) è una situazione particolarmente appropriata, nel senso che è una situazione creata apposta, nella quale io posso sentirmi anche un attore e recitare la parte di me stesso. Come avviene adesso, ma anche nei momenti più banali e più distratti della vita – quando sono a casa e mi taglio le unghie o affetto un pomodoro e non c'è nessuno che mi guarda – il fatto di avere un'immaginazione su cui si sono depositate tutte queste idee può far sì che io sia in difficoltà nel determinare se sono davvero me stesso mentre taglio un pomodoro o sto mettendomi in scena come il potenziale protagonista di un filmatino su *youtube* in cui si vede un uomo che sta affettando un pomodoro e si ferisce a un dito...

Questo mondo, che io farei anche fatica a chiamare televisivo perché è appunto un mondo dell'*homo videns*, mette in discussione la questione di un nocciolo vero dell'io; la dissociazione e le questioni dell'identità già sollevate dal buon Pirandello ora sono esplose e deflagrate, nel senso che davvero è un'esortazione quanto mai banale «Sii te stesso», quella su cui insisto sul finale di *A nome tuo*. Cosa significa «Sii te stesso», oggi? C'è questa interiorità così intatta, che sfugge al mondo delle mie continue autorappresentazioni? Ecco questi temi hanno cominciato a germinare in *Fiona* e come vedi vengono più dal mondo reale che da quello dell'arte, più dalla vile attualità, dall'umile attualità.

Un vero incontro, anche se ancora inconsapevole, tra la scrittura e l'arte è secondo me accaduto in *A Perdifiato*, dove anche l'innesco del libro è quasi più artistico che letterario. All'epoca praticavo ancora le maratone, correvo (corro ancora oggi) con grande passione – anche se a livelli amatoriali – e quindi con grande intensità, quasi come una forma ossessiva (perché poi queste pratiche diventano tutte inevitabilmente ossessive, sono pratiche in cui l'elemento mentale e di autoascolto è molto forte), e sentivo l'esigenza di tradurre questa esperienza in scrittura. Io volevo cercare di mettere sulla pagina l'esperienza del corpo, quindi era già una cosa molto più visiva, molto più fisica, molto più artistica; adesso, guardando retrospettivamente al mio lavoro, percepisco già in quel gesto un'esigenza 'performativa'.

D- In *Prima di sparire* compare un altro livello d'uso dell'arte figurativa e performativa che è quello proprio dell'ekphrasis: sia Dario che Sandro spiegano 'a parole' delle opere (di Sophie Calle, di Marina Abramović). C'è proprio la volontà di raccontarle, perché possano essere restituite al lettore attraverso la scrittura. L'atto ekphrastico sembra seguire due vie: da una parte, la descrizione ha una funzione introduttiva ai temi del romanzo stesso – penso ad esempio a tutto il racconto di *The Lovers – The Great Wall Walk* (1988), una performance che parla di abbandono, di solitudine e amplifica così un tema che sta già dentro *Prima di sparire*. Dall'altra parte, e su questo ti chiederei di rispondere, più che approfondire un tema specifico del romanzo la descrizione sembra incarnare la poetica di Covacich. Questo vale soprattutto in riferimento a Sophie Calle, al concetto di intimità pubblica di cui tu parli.

R- È molto giusto quello che dici, nel senso che per me *Prima di sparire* è stato il libro più rischioso perché appunto era un libro nel quale io intendevo imitare il gesto degli artisti, cioè intendevo provare a offrire – come gli artisti che poi nel libro ho citato, cioè i grandi performer contemporanei Marina Abramović, Sophie Calle, Joseph Beuys e altri – un pezzo della mia vita e farne un'opera, anche se detto così suona come solenne e altisonante e non vorrebbe esserlo,

però volevo che l'arrischiamento e la mia messa in gioco personale fosse totale. Proprio come Marina Abramović, che nelle sue performance si espone al pubblico e può farsi tagliuzzare o ferire. Era un'esigenza che veniva da un percorso strettamente personale: avrei potuto chiudere quella che pensavo fosse una trilogia, avevo il materiale per scrivere un terzo romanzo e lavorare a freddo, ma piuttosto che fare una cosa del genere mi sarei sputato in faccia; mi sarebbe parso come la forma peggiore di tradimento del mio lavoro.

Per me l'elemento della colpa è la vera scaturigine della scrittura, il mio autore di riferimento resterà per sempre Kafka, per cui il fatto di lavorare su del materiale a freddo è proprio la negazione del mio lavoro, la negazione di quello che io sento possa essere per me la scrittura, che invece è sempre una forma di interrogatorio che io faccio con me stesso. Dal mio punto di vista la scrittura è sempre un'udienza in cui io sono sia il giudice che l'imputato, e posso scrivere soltanto se sono messo in una condizione di disagio, e non di agio. Se sono inchiodato con le spalle al muro dall'idea, dalla situazione, dall'argomento, dalle vicende, se sono messo in una condizione di disagio posso scrivere: nel senso che sono costretto a dire la verità, tutta la verità e nient'altro che la verità. Ma «qual è la verità»? La tua versione dei fatti? Sì, l'unica verità che conosco: la mia verità. Altrimenti è mestiere.

Io ero in un punto in cui, se avessi voluto (c'erano i personaggi, c'era l'ambiente), avrei potuto scrivere la terza parte di questa storia con Sandro-Me. E nello stesso tempo, invece, sentivo che poteva essere molto più rischioso, e quindi più importante, provare a rompere questa specie di diaframma tra la persona e il personaggio, tra l'autore e il personaggio a cui dà vita, tra l'attore e il suo alter ego. Rompere proprio l'idea della trasfigurazione, uscire allo scoperto e fare un'opera d'arte, tanto che – qualcuno me l'ha detto – l'ideale sarebbe stato anziché venderla in libreria venderla proprio in una galleria.

Allora è possibile che le opere che io ho raccontato, come giustamente dici tu, che ho spiegato in forma di racconto, mi aiutassero in forma quasi didascalica, cioè guidassero il lettore, chiarendogli la suggestione che mi aveva spinto alla scrittura del romanzo. Ad esempio Ulay e Marina Abramović, per fare un esempio tra i più emblematici (tu citavi non a caso *The Lovers*), decidono dopo quattordici anni di convivenza di sposarsi, però decidono di farlo in modo 'artistico', scegliendo di percorrere la muraglia cinese ognuno da un capo opposto per incontrarsi al centro e quindi sposarsi. Si tratta di un percorso mentale, un percorso di vita totalizzante che dura circa novanta giorni; Ulay e Marina stanno novanta giorni da soli sulla muraglia cinese, tra mille difficoltà, percorrendo 1600 km a testa da una parte e dall'altra, ed intanto pensano, rielaborano la loro vita e capiscono che in realtà non si stanno sposando, si stanno lasciando, e che quel matrimonio è il sugello a una relazione che perdeva senso. Questa performance io l'ho utilizzata come una specie di paradigma del mio lavoro, quasi a dire «c'è qualcuno che l'ha fatto nell'arte: guardate e cercate di capire che io vorrei imitarla con la scrittura».

Credo che la valenza principale dell'arte in *Prima di sparire* fosse umilmente didascalica, cioè fosse proprio una forma di tutela mia, anche fragile, perché la tutela non sempre è valsa, in una storia dove i nomi sono veri, dove le cose che racconto sono accadute davvero, sono estremamente scabrose, estremamente personali. Si tratta di un discorso sull'intimità pubblica come quello di Sophie Calle. Non sto esternando dei sentimenti davanti alla webcam mentre mi faccio la doccia, non mi interessa questo tipo di gratificazione narcisistica. Racconto la mia separazione come Bill Viola racconta la morte di sua madre, e nel raccontare la morte di sua madre mette nel suo video i *frame* di sua madre morente. Allora si può pensare: «ma come può una persona fare un video di sua madre che muore? Si può fare una cosa così mostruosamente cinica?». Sì, si può fare, perché chi assiste a quell'opera, chi guarda il video crede nel progetto di quell'artista, crede che non si tratti di uno sfruttamento delle altre persone. Tutto questo in qualche modo mi aiutava anche a spiegare il flusso narrativo prevalente di *Prima di sparire*, poiché esso è sostanzialmente il racconto di un fallimento: il racconto del fallimento di una relazione amorosa ed il racconto del fallimento del tentativo di scrivere un romanzo. Quel che volevo è che il libro che stavo scrivendo provasse la mia buona fede, la mia onestà nel fatto che io facevo

visibilmente fallire quella storia, tant'è vero che l'ho raccontata in questa forma ellittica e di puri frammenti.

In un'intervista Louis-Ferdinand Céline diceva che gli scrittori non devono mai far scendere i lettori nella sala macchine, devono tenerli sul ponte di coperta a divertirsi, a sollazzarsi durante la crociera. Io al contrario ho voluto portare il lettore nella sala macchine, cioè ho voluto che il lettore vedesse che c'era un nucleo dal quale potevo scrivere il terzo romanzo e quindi rispondere alle consegne che mi ero dato, e dimostrargli come lo facevo fallire, come lo facevo deflagrare, come non lo utilizzavo, come lo svilivo… Non volevo che quello diventasse un romanzo perché sentivo che non c'era quel grado di aderenza e di autenticità che io sentivo dovesse avere, e quindi l'unica possibilità era scrivere un libro mostrando come questo romanzo fosse fallito. Anche perché era perfettamente coerente col fatto che anche la relazione con la mia compagna stava fallendo. E questa è stata, che io sappia, la funzione dell'arte in *Prima di sparire*.

«Quando recito la parte di me stesso». L'autofiction

D- Fermiamoci ancora su questo punto. Questo scendere in sala macchine credi che sia una modalità della narrativa degli ultimi vent'anni? Lo intravedi come un percorso comune anche ad altri scrittori, Walter Siti in *primis*, che utilizzano questa forma di autobiografismo?

R- Questo è un discorso un po' complicato. Indubbiamente c'è un sentimento prevalente nel quale evidentemente mi riconosco, e credo che quella che viene comunemente definita oggi *autofiction* sia una forma di espressione che risponda, tra le altre cose, ad una specie di limite della conoscenza. Cioè più il mondo ti si mostra nella sua inafferrabilità, nella sua evanescenza, più tu cerchi di raccontare la cosa che conosci meglio, pensi che possa diventare una specie di esempio metonimico del vero e la utilizzi.

Un autore che stimo molto e che tu hai già citato, Walter Siti, credo che faccia una cosa molto diversa dalla mia: dire «io mi chiamo Walter Siti come tutti» significa utilizzare la propria identità mostrandone una specie di fungibilità universale. Per me è esattamente il contrario: io non voglio fare un personaggio di finzione quando entro nella pagina, ma al contrario voglio proprio distorcere la finzione. Voglio che l'ingresso della mia persona nel libro abbia un ruolo eversivo, di sovversione della finzione, non voglio che la mia persona entrando nel libro si 'finzionalizzi'. Sono proprio due orientamenti diversi, secondo me, che hanno a che vedere con un diverso atteggiamento nei confronti dell'esperienza. Io credo che la mia esperienza di uomo sia determinante per rompere questo filtro della rappresentazione, invece Siti impiega il suo io, chiamandolo «Walter Siti» per giocare su tutte le ambiguità di realtà e finzione (questa persona che è identica al personaggio che fa delle cose che poi nella vita non fa). C'è un elemento mitopoietico nell'esercizio di Walter Siti che in me non c'è; una volta che Siti usa il suo alter ego poi questo può fare le cose più turpi, più strane, più lontane dalla sua esperienza: lui lo legittima, lo autorizza.

Io, quando entro nel mio libro, mi attengo il più possibile alle cose della mia vita, cerco di mostrare le mie fotografie vere, lavoro perché si vedano le mie fotografie vere, quindi non posso fingere; poi sta al lettore credermi o meno, però io nei rapporti che ho con me non posso fingere, non posso inventarmi che sono stato a Cannes se non ci sono stato, che ho fatto una chiacchierata con una attrice che amo se non l'ho fatta, che ho violentato un bambino se non l'ho violentato: queste cose non le posso fare. Molti autori, invece, nell'*autofiction* giocano su questa elasticità, su questa variabilità, sulla suggestione che crea. Per me entrare nella pagina significa «dire la verità», io voglio mettere le mie fotografie nella pagina e non altro, ed è questa la ragione per cui *Prima di sparire* è stato così criticato. Si tratta di un lavoro simile a quello di Sophie Calle: Sophie Calle utilizza se stessa dentro le sue opere senza mai alterare la sua identità, senza mai

creare un'aura mitopoietica di un'altra Sophie Calle che compie gesta che non si possono ricondurre alla sua vita reale.

D- Prima parlavamo del rapporto tra realtà e finzione, di Pirandello, e non è un caso che in *L'arte contemporanea spiegata a tuo marito* il discorso su Sophie Calle recuperi espressioni che richiamano proprio Pirandello e Unamuno. *A nome tuo* pone il lettore di fronte a una situazione intimamente pirandelliana, in cui però l'irruzione del personaggio nella vita dello scrittore conduce poi a un ritorno alla finzione, superando di fatto lo schema dei *Sei personaggi*. Il carattere metaletterario della tua scrittura determina allora uno scarto rispetto alla tradizione perché, pur contemplando il tema della maschera, propone la declinazione dell'«io sono io».

R- Il confrontarsi con Pirandello e Unamuno è un po' imbarazzante, però credo che la differenza sia il coinvolgimento personale in *A nome tuo*. Andiamo al coronamento di questo percorso tirando le fila su due cose: una sul versante artistico e una sul versante della ricerca sull'io e sull'identità. Da una parte il video, di cui magari poi parleremo, rientra in *A nome tuo* come scheggia di finzione, e dall'altra Angela Del Fabbro è frutto di un'operazione che oserei dire di politica letteraria, nel senso che non era per me un semplice pseudonimo ma a tutti gli effetti un eteronimo. Quando uno pseudonimo diventa un eteronimo? Molto banalmente quando è pieno di una sua identità, ha una sua storia, ha un suo percorso anche di vita. È come un amico immaginario: l'eteronimo ha una sua presenza, è un'altra identità. Non è un altro nome, un involucro neutro e un'altra etichetta.

Tutta la pentalogia è fatta di questo: abbiamo un personaggio che è il maratoneta di *A Perdifiato*, che viene da una suggestione forte e personale della mia attività di maratoneta, ed è la più classica trasposizione dell'alter ego che fa le stesse cose che fa l'autore. Questo personaggio, però, viene incarnato da me in video, e quindi diventa 'persona' fuori dalla pagina e io indosso i suoi panni. Qualcosa di simile avviene con il mio alter ego Angela Del Fabbro – che si chiama in questo modo perché «Del Fabbro» è la traduzione dal croato del mio cognome. Angela Del Fabbro diventa persona pubblicando il libro nella realtà e ritorna poi personaggio in *A nome tuo*, in cui io cerco di tirare le fila di questo discorso attraverso quella specie di lungo prologo che è la prima parte del libro. Nella prima parte, infatti, lo scrittore e il suo fantasma entrano in conflitto nel tentativo di scrivere la storia che poi sarà la seconda parte del romanzo stesso. Adesso per me è difficile ricreare dei confini, io ho semplicemente assecondato nel mio lavoro quel tipo di deformazione, quasi psicotica, che ha qualsiasi scrittore nei confronti dei suoi personaggi. Se uno scrittore ha un vero rapporto col suo personaggio, lo sente – perché parla con lui come uno psicotico sente le voci. La differenza tra i personaggi e te diventa una differenza sempre più labile e confusa se lavori in questo filone. Io ho tentato semplicemente di mettere in luce quest'ambiguità, questa equivocità.

Mi accorgo che in questo lungo lavoro la coerenza sta proprio nella volontà di smascheramento, nella volontà di far trasparire queste compromissioni, queste fusioni, queste incertezze. Anche perché – come nella domanda che ci facevamo prima – «fino a dove posso mettermi in scena?». E cioè: «esiste un nocciolo mio che resta preservato da questa messa in scena?». Questo interrogativo, in tutti i miei libri, subisce una continua rideclinazione, un continuo rilancio e non ha una soluzione, per quanto mi riguarda. Poi i filosofi che amo non mi sanno dare una soluzione, io in più luoghi cito Slavoj Žižek e lui a sua volta rende fruttuosa questa equivocità ma senza scioglierla. Proprio Slavoj Žižek fa un discorso sull'«io sono quello che sono per gli altri»; posso quindi ridurre me stesso esattamente alle mie azioni, a quello che io faccio: io sono quello che faccio, il modo in cui vengo percepito nello spazio sociale, attraverso le cose che dico. È questa anche una forma, se vogliamo, di pensiero antimetafisico e nello stesso tempo di garanzia politica. Slavoj Žižek fa un bellissimo esempio, dice che questa idea di

un'interiorità che si preserva è una forma anche molto sinistra, molto ambigua di tutela da parte di coloro che compiono i gesti più turpi e poi comunque dicono: «sì, però voi non saprete mai come io sia dentro… quanto sono sensibile…».

Il mio lavoro è dimostrare che l'anima non esiste – perché io credo che l'anima non esista, mi urta proprio come parola l'anima, trovo che sia estremamente più bella la traduzione di 'psiche' come 'mente', perché la mente è appunto questa condizione diffusa del corpo che pensa, del corpo che esiste proprio come attività pensante in relazione ad un ambiente. La mente non sta in nessun luogo, invece l'anima dovrebbe avere una sua sostanza, dovrebbe stare in un luogo, e questo luogo dovrebbe essere comunque segreto per essere intatto… E però il fatto che non esista un'anima non significa che tu smetta di cercare la tua autenticità.

In questo forse, tornando al discorso dell'*autofiction*, trovo un'altra differenza. Io alla fine mi ritengo ancora una specie di scrittore romantico: pur sapendo che non la troverò, continuo a cercarla quest'anima, continuo a cercare il nocciolo della mia autenticità. Walter Siti è uno scrittore schiettamente postmoderno; è uno scrittore che trae come conseguenza del fatto che questo luogo non esiste, il fatto che può farne anche una specie di parco dei divertimenti, che può dar vita anche a delle forme mitiche di sé; e quindi può fare delle invenzioni diaboliche che si chiamano come lui, e delle forme leggendarie che si chiamano come lui… Ecco, io pur non credendo che esista un vero me stesso, vado ossessivamente alla ricerca di questo nocciolo, e quindi se metto in scena delle cose nel libro, o nei miei lavori, metto sempre le mie reali fotografie. Fotografia mi sembra una metafora che possa dare l'idea, cioè metto proprio le mie istantanee, giocando sempre su queste sovrapposizioni di campo: il personaggio che diventa persona, la persona che diventa personaggio…

In questo senso, è vero che a guardarlo dall'esterno *A nome tuo* ha un suo aspetto metaletterario (perché appunto c'è uno scrittore che parla col personaggio). Io credo che la metaletteratura abbia però una sponda sempre fondamentalmente intellettualistica, cerebrale, letteraria: io mi ritengo invece più uno che si mette in gioco. Questa è la distinzione che fa uno dei miei scrittori preferiti, Goffredo Parise, il quale scrive: «io non sono un letterato. Non appartengo al modo delle belle lettere, al mondo degli autori che scrivono libri a partire dai libri, che scrivono libri a partire dalla letteratura. Io sono uno scrittore, sono uno che può scrivere soltanto della vita; può scrivere soltanto traducendo a suo modo, metabolizzando a suo modo la vita, non altri libri». Io credo che anche in questa esperienza metaletteraria di *A nome tuo* questo effetto cerebrale, almeno per me, non ci sia, nonostante tutte le cose cerebrali che ho detto finora. L'elemento maggiormente arrischiato, messo in gioco nel libro è la vita. Lo scrittore che si chiama come me, che fa il viaggio che ho fatto io in quel libro, nella prima parte di quel libro, non va a leggere dei brani dei suoi libri, come farebbe un altro scrittore o come farebbe un letterato, va a portare il video dove fa la sua performance, quindi va a mostrare di nuovo se stesso, con tutta l'ambiguità anche narcisistica che può esserci in questo. Va a esporre se stesso come in una specie di *ecce homo*. Tra l'altro la suggestione di *ecce homo* è continua nei miei libri, pensa in *Prima di sparire* la questione del papa: Karol Wojtila che sembra una costante… La parte finale della vita di Wojtila è sempre stata di grande suggestione in questa sua esposizione quasi spudorata del corpo che si ammala, del corpo che va a morire, che si ostenta e si ostende ai fedeli: «ecco: guardate cosa siamo. Moriamo così…».

Non è la persona che diventa di carta, semmai il personaggio che diventa di carne, nella mia vita, nel mio lavoro.

D- Le suggestioni sono tante, però ritorniamo un attimo all'arte e a questo problema dell'autenticità. È come se Covacich si muovesse – ma questa te la lancio un po' come provocazione – da una parte sulla scia di Beuys, per cui vale l'idea dell'«io sono quello che faccio», e dall'altra sulla scia di Rothko, e allora conta riuscire a insegnare l'assenza di quello che si è.

R- Sì. Così di primo acchito mi sembra di essere molto più vicino a Joseph Beuys che a Rothko però, nonostante tutta l'aura sciamanica, misticheggiante del lavoro di Beuys, l'elemento dell'esposizione del 'sé' mi sembra che risponda di più al mio lavoro. Continuando a ragionare sul discorso dell'*autofiction*, indubbiamente credo che in gioco sia la questione della vita: del tentare di sorprendere, di rappresentare la vita - cioè la vita dello scrittore. Quella dello scrittore è una vita d'invenzione e questo è un gatto che si morde la coda. Ho tentato di dimostrarlo, per esempio la lettera finale di *A nome tuo* è proprio questo gatto che si morde la coda: «che cosa sono io? Io sono quello che faccio. Che cosa faccio? Faccio lo scrittore. Che cosa fa lo scrittore? Inventa… E che cosa significa? Significa mentire». La cosa più autentica, più rispondente al mio essere è mentire. È difficile sciogliere questo nodo. Può essere interessante, per pochi, mostrarlo, parlarne, inscenarlo. Perché poi indubbiamente questo tipo di discorso che, soprattutto a parole, risulta cervellotico e un po' 'pippaiolo', respinge il lettore, nel senso che il lettore ama mollare ogni freno inibitore, staccare tutto, e farsi raccontare una bella storia, tirare il fiato. Ho ricevuto delle critiche per *A nome tuo*, molti mi dicevano: «la seconda parte è così bella, c'è questa bella storia, è come se sentissi di colpo i polmoni che si abbandonano e ritorni a respirare liberamente». Io, invece, non voglio che il lettore si abbandoni, non voglio che si abbandoni mai; voglio che stia sempre accortissimo.

D- Come la madre di Fiona?

R- Sì, esatto, come la madre di Fiona. Voglio che non gli sfugga mai che gli sto raccontando una storia, che c'è una persona che la scrive, e che questa persona che la scrive è uno in carne ed ossa che sta facendo delle cose, tra le quali scrivere un libro…

Una suggestione che può aiutare a capire questo discorso così fumoso è *Lost in La mancha*, secondo me un film molto bello. È un enorme *backstage* di un film che avrebbe dovuto girare Terry Gilliam su Don Chisciotte, progetto fallito a causa di grosse difficoltà finanziarie e una serie di sventure sul set. L'autore di *Lost in La mancha*, ahimè non lo ricordo [Keith Fulton e Louis Pepe - *ndr*], fa il *backstage* di questo film e racconta come Terry Gilliam non sia riuscito a girare. Quando l'ho visto ho pensato «ma questo non è un *backstage*, questo è un film bellissimo». Quanto sarebbe bello, al contrario di quanto si fa di solito, mostrare prima come si è arrivati a fare una storia. Chiaramente tutto questo svilisce il grado neutro della lettura, la verosimiglianza, però a me in *A nome tuo* interessava questo: mostrare nella prima parte le ragioni interiori che mi hanno spinto a scrivere la seconda parte, ingaggiare una tenzone con il mio alter ego, la voce femminile con cui io ero cresciuto negli ultimi anni. Allora mostrare come si è arrivati a scrivere il *Don Chisciotte*, mostrare tutta la prima parte, tutte le difficoltà, era una cosa che mi suggestionava molto. Fare una specie di *backstage* prima.

«Un uomo che scrive». L'umiliazione delle stelle

D- Arriviamo adesso a uno dei nuclei centrali del tuo lavoro, il video *L'umiliazione delle stelle*. Dicevamo all'inizio della nostra conversazione come già in *A Perdifiato* sia inserita una certa visione della *body art*: a me questo fa venire in mente l'idea, da te citata più volte, dello scrivere col corpo, quasi una sorta di *action writing* alla Pollock, e non a caso l'immagine del corpo che scrive diventa poi una performance. La tua è talmente una scrittura fatta col corpo che a un certo punto questo corpo doveva incarnarsi, da *A Perdifiato* fino alla performance; non a caso tutti i cardiofrequenzimetri che tu hai addosso vengono proiettati. Ecco mi piacerebbe proprio parlare di quest'idea di *action writing*.

R- In realtà il video diventa una via di fuga nuova: succede che in questo percorso io gradualmente facevo comprimere queste due parti, quella del personaggio e quella della persona, portandole a stringersi e a sovrapporsi sempre di più nell'intenzione di dire la verità. «Dove posso dire la verità? C'è un luogo dove probabilmente io sono più vero?». «Sì, nell'oscenità e nel dolore» - pensai. E *Prima di sparire* nasce da questa suggestione: io vado in quel posto dove mostro il mio dolore, la mia colpa, e la mia oscenità; probabilmente lì troverò la mia verità. Quando sono arrivato lì, però, non ho trovato la mia verità, ho trovato il racconto della mia verità. Inevitabilmente, questo lo sappiamo tutti, non c'era la mia vita, c'era il racconto della mia vita.

A quel punto ho accusato una battuta d'arresto, nel senso che dopo *Prima di sparire* sono entrato in una crisi non indifferente e questa cosa, che detta così appare tanto ovvia ed evidente, ho dovuto provarla con la scrittura per capire che in effetti *Prima di sparire* non era la verità, ma era il racconto della verità. E quelle che per me erano delle persone che avevano dei nomi veri inevitabilmente agli occhi di chi leggeva erano dei personaggi. Nella prima edizione *Prima di sparire* ha una specie di brevissima lettera, di postfazione che si intitola *Coi nomi veri*, dove io dico: «guardate che io ho scritto questo libro pensando che questi fatti esistono e io esisto», cioè esattamente il contrario di quando si usa la solita formula per dire che si tratta di una storia di finzione. Eppure le risposte che avevo erano: «ah ma che bel romanzo!», oppure «che brutto romanzo», ma comunque era percepito come una storia finta. Ho dovuto vivere sulla mia pelle che la verità si sposta sempre, cioè tu arrivi e lei si sposta di un po', e così via…

Quando ho finito *Prima di sparire* e ho avuto i riscontri su questo libro, ho pensato: «e adesso come ne esco?». So che può sembrare retorico ma ho pensato: «se la mia unica intenzione è fallita posso continuare a scrivere?». Ho fatto un'opera di denudamento totale che invece passa per uno spogliarello: allora non va bene. Questo ha comportato proprio un arresto della scrittura; di colpo mi è parsa una specie di tentatrice, mi è parsa diabolica, mefistofelica e per un bel po' di tempo non sono riuscito a scrivere, non sono riuscito a pensare a niente di scritto. Era proprio un bilancio esistenziale radicale: mentre fino a *Prima di sparire* capivo che la mia forma di espressione era la scrittura, a quel punto mi ero messo in scacco davvero con le mie mani.

Col passare del tempo mi è balenata in mente l'idea che un passaggio ulteriore di questo ragionamento, coerente con questa ricerca della verità, fosse non andare più nel luogo del dolore ma farlo vedere direttamente, *live*. «Se ho inventato Dario Rensich che corre sul *tapis roulant* ci sarà una ragione», ho pensato. «Se corri quarantadue chilometri, soffri! Se corri quarantadue chilometri senza bere, soffri di più! Questo elemento della penitenza che è legata alla colpa lo faccio vedere *live*, e forse ho risolto la questione». Ho lavorato a lungo, perché io, a quel tempo, non correvo più seriamente da molto tempo: ho dovuto riallenarmi, fare un lavoro sul corpo, ho perso 5/6 chili, insomma tutta una serie di trasformazioni e di avvicinamento al mio personaggio. Dovevo somigliare il più possibile al personaggio che fa la performance nel romanzo, e nello stesso tempo essere più possibile fedele a me stesso. Ecco perché i luoghi della finzione e della realtà continuano a sovrapporsi, perché poi l'assomigliare il più possibile al mio personaggio significava

in questo caso essere anche il più possibile somigliante a me stesso: facevo veramente quella parte e mostravo quel dolore nel libro.

È stato difficile realizzare bene questo video: abbiamo trovato la troupe, abbiamo trovato le persone che lo producevano, avendo grande fortuna perché la Fondazione Buziol, molto sensibile verso i giovani artisti, il progetto lo ha subito sostenuto. Questo è stato importante. Il video è il risultato di questo percorso, e anche un passo in più: perché esci dalla scrittura. Non c'è più scrittura. A mio avviso, però, resta un fatto letterario perché viene proprio da quel percorso lì; il video è stato proiettato al salone di Torino, all'Auditorium di Roma, nei luoghi della letteratura, nei luoghi dove vanno i lettori: l'idea era di incontrare lettori che avessero letto il mio libro e che, vedendo il video, avessero come una sorta di epifania, vedessero Dario Rensich che correva, però ad indossare i panni di Dario Rensich non era un attore ma l'autore stesso. E quindi si creava una specie di cortocircuito.

Il video ha rappresentato, come hai detto tu benissimo, il tentativo di scrivere con il corpo, di provare a dare alla scrittura un'altra possibilità. A me a quel punto è parsa l'unica via d'uscita possibile, mi ha permesso di ritornare a scrivere, perché è come se fosse davvero la parte finale di una caduta. Il tema della colpa, dell'abbandono è strettamente legato anche al tema che dà il titolo al video, che poi ricorre in tutti i libri: è il tema dell'umiliazione delle stelle, cioè di questi uomini in caduta, tutti personaggi che appaiono realizzati socialmente, economicamente, professionalmente, mentre poi in un modo o nell'altro stanno cadendo a pezzi. L'idea de *L'umiliazione delle stelle* è una teoria filosofica antica: parte da Aristotele, parte dal pensiero gnostico, ma comunque si tratta del fatto che anche le stelle, che pure sembrerebbero dei corpi perfetti perché non hanno bisogno di nulla, mostrano una forma di affezione, ed è quella la ragione che le fa girare: l'amore.

Gli uomini sono segnati dalle affezioni. Tutto il mio percorso è centrato sul fallimento del *cogito* che controlla il corpo, di un razionalismo che può davvero essere padrone delle proprie pulsioni, delle proprie passioni. Al contrario, appunto, credo che tutti i cinque momenti del mio percorso non facciano che attestare il fallimento di questa illusione. *A Perdifiato* si apre con questo maestro di maratona che dovrebbe essere una specie di maestro di vita, l'espressione per le ragazze di una figura morale, di un modello: uno che si sa controllare. Un maratoneta sa controllare se stesso perché sa controllare la sofferenza, sa gestire la sofferenza, ha un rapporto molto razionale con la sofferenza, con il proprio corpo, e invece è totalmente esposto al ludibrio pubblico attraverso i suoi gesti goffi, le sue passioni amorose e quindi viene umiliato. Questa era un po' l'idea. E sono tutti temi che, come vedi, segnano una linea caratterizzata da una morale cattolica. Pur non essendo credente, come dice Nietzsche, essendo figlio di questa cultura, l'elemento della colpa, dell'espiazione, della penitenza è rimasto nel mio modo di fare. Devo dire che è quasi una specie di motore del mio lavoro. Tra l'altro è un problema per me! È un problema il fatto che, pur non essendo credente, buona parte anche del mio modo di interpretare la vita, di interpretare ad esempio la sessualità, sia permeato da un sentimento religioso di tipo cattolico.

A me interessa molto la sessualità, soprattutto in questo periodo; questa nuova sessualità così ginnica, così fisica, così disinibita, così muscolare, così facile. Non lo dico moralisticamente, m'interessa perché la considero la cosa più aliena dal mio rapporto con la sessualità, che invece è sempre permeato da vecchi retaggi: cioè il mondo del sesso resta comunque un luogo adombrato, un luogo oscuro (che forse proprio per questo mantiene ancora alta in me tutta la questione del desiderio…). Non riesco a capire come la sessualità possa diventare così libera e cristallina, così plastica. Esistono siti dove uno si guarda le cose, le scambia, carica i propri filmini, si mostra mentre fa sesso, guarda quelli che fanno sesso. Ci sono siti dove, se vuoi fare sesso subito, trovi qualcuno anche nel tuo quartiere, nella tua zona… È tutto più comodo, più facile. Però questo non mi fa capire dov'è finito il desiderio. E il desiderio per me è sempre legato alla questione della colpa. Dovevo fare il prete…

D- L'ultima domanda per chiudere – anche se in realtà si potrebbero aprire tanti altri discorsi – riguarda la questione della perfezione, che sta dentro questo giro dell'*Umiliazione delle stelle*. Come vedi la tensione verso la perfezione in rapporto alle forme che tu utilizzi in tutte le tue opere?

R- A me preme prima di tutto essere un uomo migliore. Questo desiderio («vorrei essere un uomo migliore!») cerco di renderlo con il mio lavoro. Non è che lo dico con retorica perché in realtà sono un delinquente, un teppista o un perverso, la tensione del mio lavoro è quella di migliorarmi come persona; sapendo che non mi posso migliorare più di tanto, non allento la presa, resto abbarbicato a quest'illusione. Ecco perché prima facevo il discorso sull'*autofiction*, perché è dell'*autofiction* il disincanto, l'idea che non c'è più nessuna verità, nessuno si salva più, non c'è più la possibilità di migliorarsi, allora posso giocare col mio alter ego e fare di lui una cosa suggestiva. Crediamo ancora che possiamo migliorarci secondo un'ideale? No. E allora giochiamo. Possiamo giocare molto seriamente, facendo del nostro ideale uno stile, così che il nostro ideale sia anche una forma esasperata di ricerca estetica. Io non credo in tutto questo, non mi interessa. Io credo che quella specie di luce che barbaglia ogni tanto tra le nebbie sia ancora una mia luce, che io debba ancora seguirla, che ci sia ancora una tensione morale nel mio gesto e che ci sia ancora un'illusione per potermi migliorare. Credo che questa frase, per quanto solenne, sia una frase vera, e cerco nel mio percorso le forme di espressione che più mi aiutano in questo gesto.

Prevalentemente le forme d'espressione che conosco sono quelle della scrittura, con le quali mi sento più a mio agio, perché la scrittura nel corso del tempo, dall'adolescenza in poi – io direi dall'università in poi – è diventata proprio la mia casa; perché io nella scrittura come gesto e nel mondo delle parole mi sento più a mio agio. Però non credo che sia per forza l'unica forma d'espressione possibile per rincorrere questa meta. E in secondo luogo, possono essere varie le forme di scrittura; in questo senso la scelta non è mai una scelta a freddo, è sempre una scelta compenetrata al momento esistenziale. Adesso, per esempio, è possibile anche che torni alla finzione, che torni a scrivere un romanzo, io questo veramente non lo so. Ho scritto molte poesie, che non ho mai pubblicato. C'è sempre una forma di libertà che mi do, ma la cosa che m'importa di più è non essere un fabbricatore di libri, non essere un produttore di libri, ma essere comunque 'un uomo che scrive'. Ecco, questa è la differenza: essere un uomo innanzitutto, cioè essere uno che è gettato nelle cose, che c'è – Heidegger parlava di questo «esserci», questo «essere in gioco» – e quindi offrire il petto all'esperienza della vita, avendo una specie di linea direttrice, non dicendo «vabbè ormai giochiamo con gli stili, giochiamo con le forme… divertiamoci». Per me la scrittura è un gioco come può essere la *roulette* russa, cioè un gioco dove comunque ti puoi pure uccidere. Io credo veramente nella vocazione, io ho abbandonato la mia vita precedente per fare 'l'artista' e c'è una forma di vocazione in questo. Per quanto vulnerabile, ridicola possa essere questa posizione è anche quella che mi dà forza. A me importa solo la ricerca artistica e la ricerca artistica è innanzitutto una ricerca personale ed è questa la ragione per la quale non mi sono mai messo in condizione di dire: «ah, adesso regalo una bella storia ai lettori»… Io non ho purtroppo questa generosità; per me la scrittura è sempre un'operazione di conoscenza che faccio innanzitutto con me stesso. «Adesso vi do questa bella storia, voi passate qualche pomeriggio di gratificazione, di carezza emotiva»: ecco questa cosa non mi è mai importata.

D- E forse non è un caso che spesso i tuoi libri non danno una carezza emotiva ma uno schiaffo emotivo.

R- I lettori, sì, ne escono sempre disgustati, amareggiati.

D- Coinvolti… Perché esiste anche l'esserci del lettore. Grazie.

R- Grazie a voi.

RAFFAELE DONNARUMMA

Esercizi di esproprio e di riappropriazione. A nome tuo *di Covacich*

Many voices speak in Mauro Covacich's A nome tuo *(2011): the author himself, in a piece of autofiction; a fictitious character, who has written a long memoir; an anonymous academic, who accuses him of lying with regard to a video installation. This multiplicity of voices attests to the dispersion of the Self, but also to its tyranny. Covacich actually aims at vouching for the truthfulness of the text, and he engages in a paradoxical struggle against fiction as a factor of derealization. The body art performance therefore becomes his model, thus giving rise to a contradiction: Discourse can only be grounded on the Self, i.e. on the body – but the body can't guarantee the reality of the Self. One can only «cheat while remaining honest», in a desperate (and exemplary) attempt to escape the paper prison of fiction.*

Voci

A nome tuo di Covacich si compone non di tre parti, come sembrerebbe, ma di quattro.[1] *L'umiliazione delle stelle* è una sorta di diario di un viaggio in nave: Mauro Covacich presenta in alcune città della costa orientale dell'Adriatico un video in cui, monitorato da vari elettrodi, corre su un tapis roulant per tre ore. Nella sua cabina si nasconde una giovane donna di colore, Angela del Fabbro (il cognome traduce lo slavo Kova□i□), con la quale Mauro intreccia una relazione combattuta e appassionata. Per sua richiesta, deve scrivere la storia della propria famiglia, intercalata nel diario sotto forma di *Appunti per il romanzo di Angela del Fabbro*. Alla fine, Mauro scopre che Angela è Fiona, la bambina haitiana adottata due volte che è uno dei personaggi principali dei suoi romanzi: non è viva, ma è uscita dalla sua testa. Dovrà però spiegare alla compagna Susanna, tornato a Trieste, cosa sia accaduto durante il viaggio. *Musica per aeroporti* è il racconto di Angela del Fabbro, che pratica l'eutanasia a malati terminali con un farmaco che si procura in Messico. Sconvolge la sua attività l'incontro con Grimaldi, un vecchio milanese che vuole porre fine alla propria vita solo perché stanco di vivere, e in nome della libertà di decidere. Angela, che si rifiuta di aiutarlo, si innamora di lui. Questi la respinge, e a lei non resta che consegnargli il farmaco letale. Ignara della sorte di Grimaldi, torna dal padre vedovo. Qui, decide di scrivere la propria storia, che è quella che abbiamo letto. *La lettera*, tradotta da Angela del Fabbro e stesa da un'anonima accademica croata, accusa Covacich di aver prodotto, con il video *L'umiliazione delle stelle*, un falso: l'uomo che si vede correre è solo un suo sosia; ma pure ammettendo che sia lui davvero, comunque la volontà di assoluta trasparenza nell'esibizione di sé è un'impostura. Conclude il testo la *Nota* di nemmeno una pagina in cui Mauro Covacich rassicura che «niente di ciò che raccont*a* qui è accaduto realmente», sebbene abbia compiuto davvero un viaggio per mare e ne abbia tratto delle note uscite su rivista; inoltre, rivela che una prima versione di *Musica per aeroporti* era stata pubblicata da Einaudi nel 2009, con il titolo *Vi perdono* e a nome di Angela del Fabbro. Il video *L'umiliazione delle stelle* esiste realmente.

Mauro Covacich nel video *L'umiliazione delle stelle*, 2010

Questi quattro testi hanno nature diverse, anzitutto in ragione del loro emittente e del loro statuto di verità. *L'umiliazione delle stelle* è un'*autofiction*:[2] Covacich si rappresenta come personaggio

e assume la voce del narratore, ma si attribuisce azioni che non ha mai compiuto e presenta personaggi inventati o i cui nomi, comunque, non rispondono a persone reali. *Musica per aeroporti* è un racconto in prima persona, in cui autore e narratore non coincidono; tuttavia, la circostanza che la sua prima pubblicazione autonoma sia avvenuta a nome di Angela, cioè di un personaggio di finzione, induce a riflettere. *La lettera* è il testo di un personaggio di finzione, tradotto da un altro personaggio di finzione. La *Nota*, invece, è un luogo in cui Mauro Covacich si assume la responsabilità anche giuridica di quanto dice: qui, insomma, non ci deve essere spazio per la fiction, che diverrebbe menzogna.

Tutto il meccanismo sembra reggersi su un confronto persino ossessivo, e del resto tematizzato, fra rappresentazione artistica e realtà empirica. Siamo dentro una mimesi (non solo letteraria, come testimonia l'importanza data alla videoarte) a cui un secolo abbondante ha revocato le certezze del realismo e del naturalismo, e che proprio per questo torna a interrogarsi persino massimalisticamente sui propri principi. L'*autofiction*, che Covacich aveva già praticato nel 2008 con *Prima di sparire*, è il punto in cui questo confronto viene spinto sino alle conseguenze ultime; ma anche le altre tre parti di *A nome tuo* sono fissate allo stesso problema.

Qual è dunque la relazione fra questi testi, queste voci, queste istanze di verità? Perché moltiplicarle? E cosa le tiene insieme?

Nomi

A nome tuo esplora le possibilità onomastiche consentite a chi scrive. C'è, anzitutto, l'ortonimia autobiografica, che la *Nota* registra seppure in modo implicito (perché la firma in questo caso sarebbe pleonastica) e che comporta l'assunzione di una responsabilità veritativa pubblica e puntualmente giuridica. Poi, l'omonimia autofinzionale dell'*Umiliazione delle stelle*, dove autore, narratore e personaggio coincidono, ma fuori degli obblighi del patto autobiografico. Quindi, la pseudonimia, poiché *Musica per aeroporti*, come già *Vi perdono*, è attribuito a un nome diverso da quello dell'autore vero (sebbene, come abbiamo detto, il cognome Del Fabbro riconduca a Covacich, cui equivale). Inoltre, l'eteronimia, poiché lo pseudonimo Angela del Fabbro è a tutti gli effetti una personalità compiuta e distinta che scrive al posto di Covacich: presentata in *Vi perdono* come «una persona che intende rimanere nell'ombra», che «è nata e vive a Roma»[3] (e quindi come qualcuno di sfuggente, ma plausibile), ora viene ridotta a fantasma poiché finisce per coincidere con il personaggio immaginario di Fiona. Infine, l'anonimato, poiché l'autrice della *Lettera* è ignota. Ciascuno di questi nomi, in sé e nel sistema di relazioni che crea, produce immagini di identità e un'immagine dell'identità. Ogni nome addita infatti un individuo, ma nessuno ne garantisce l'esistenza. Una riprova ulteriore è data dal diario della nonna del narratore, inserito negli *Appunti* di romanzo familiare: nell'*Umiliazione delle stelle* è discusso come un'invenzione dovuta a Mauro, e Angela ne lamenta i difetti stilistici e la scarsa plausibilità, mentre nella nota finale Covacich dichiara che «esiste» e che le sue frasi «sono tutte autentiche» [Ant 339]. La scrittura non dà insomma alcuna garanzia di verità; eppure, ossessivamente, è sempre confrontata con la realtà.

Il risultato più ovvio che se ne potrebbe attendere è che questo vortice di simulazioni catturi anche il vero Mauro Covacich: è in effetti quanto cerca di fare *La Lettera*, che accusa lo scrittore di essere uno che «vive ogni santo giorno nella menzogna» [Ant 331]. Il verdetto sarà giusto o ingiusto, attendibile o inattendibile (a pronunciarlo è pur sempre una voce sprofondata sotto almeno tre gradi di irrealtà: quello del proprio anonimato, quello di un testo generato nell'*autofiction*, quello di una traduttrice inesistente); ma di sicuro è unilaterale. *A nome tuo* non è infatti propriamente né solo un racconto di irrealizzazione o di derealizzazione: lo scopo di Covacich non sembra quello di sciogliere la letteratura nella menzogna (come, semmai, finisce per fare la sua anonima accusatrice); quanto piuttosto di strappare qualcosa di vero a un regime di falsità coatte.[4] Porre la questione del soggetto vuol dire insomma porre la questione della verità; e

prima di arrivare a questa seconda, occorre sottolineare quante conseguenze abbia appunto porre la questione della verità come questione di soggetti anziché, poniamo, di cose esistenti di per sé, prima e fuori di una coscienza. Ciò con cui abbiamo a che fare sembra essere in primo luogo un problema di credibilità: con un certo azzardo, è qui messa in gioco la possibilità per chi scrive di dire qualcosa di vero con e oltre le proprie maschere – cioè, sotto e al di là dei propri nomi. Nella *Nota*, Covacich spiega che il video *L'umiliazione delle stelle* è il «punto culminate di un percorso autobiografico iniziato dieci anni fa intorno alla figura di Dario Rensich, alter ego di alcuni miei romanzi» [Ant 339]. La materia e l'urgenza autobiografiche travalicano l'attribuzione propria del genere (*A perdifiato* o *Fiona* non sono affatto autobiografie) e coinvolgono anche un alter ego (alter anzitutto per nome): in fondo, l'io è sempre se stesso, o meglio conserva un nucleo indissolubile, in tutti i nomi che assume. L'ultima frase del libro suona: «Dario Rensich, Angela del Fabbro, la piccola Fiona, Ivan Goran [Kova□i□, lo scrittore e partigiano croato morto nel 1943 con cui Mauro condivide il cognome e che ammira]… io sono un gruppuscolo. *Io sono un gruppuscolo*» [Ant 339]. Ora, ciò che colpisce non è tanto la riattivazione del *topos* ormai più che secolare dell'identità come aggregato di io molteplici (un *topos* che ha origine nella psicologia prefreudiana e che deve la sua fortuna a scrittori come Pirandello o Pessoa, ma che è stato ripreso anche da Tabucchi).[5] Al contrario, Covacich sembra fare il percorso inverso: anziché polverizzare la sedicente unità di un io monadico nella pluralità delle sue forme, dietro l'ormai statutaria e assodata pluralità delle sue voci trova appunto il nucleo dell'identità. Come vedremo, ciò che gli preme è infatti «la verità più vera del proprio sé, il codice cifrato di persona nascosto nelle fibre della scrittura» [Ant 75].

Il titolo del libro perde così la sua apparente trasparenza. *A nome tuo* non è solo la storia che Covacich scrive a nome di un altro, superando una crisi di ispirazione, come dice apertamente:

> – Se te ne andrai scriverò io per te. Ricomincerò a nome tuo. Affronterò di nuovo il mare aperto anche se mi terrorizza e regalerò ad Angela del Fabbro l'esordio che si merita. Un libro che ha già ficcato le sue piccole radici rosa dentro il mio cervello, e sta crescendo, sta crescendo ogni giorno. Scriverò per te, ti darò una voce, però tu devi sparire. [Ant 164]

In primo luogo, questo 'tu' è una proiezione dell'io: Angela è Fiona, e Mauro le rimprovera di avere «approfittato di un momento di debolezza per uscire dalla *sua* testa». «Ma», aggiunge, «sei una cosa mia, ti ho fatta io» [Ant 163]: sei, possiamo glossare alla luce della *Nota*, una parte di me: me. In secondo luogo, la scrittura può iniziare quando l'altro apparente scompare, lasciando campo libero all'io. Infine, l'oggetto della scrittura che si presenta sotto forma di *Appunti per il romanzo di Angela del Fabbro* è la storia della famiglia di Mauro Covacich: cioè, una ricerca delle proprie origini che, altrove, il narratore dice impossibile («No, Angela, mi dispiace, io non scriverò mai una saga. Neanche per te» [Ant 55]). Il falso altro, insomma, è l'alibi che il vero sé si costruisce per scrivere quello che non avrebbe la volontà, il coraggio o il potere di scrivere. Questa diagnosi vale a maggior ragione per *Musica per aeroporti*/*Vi perdono*: quel racconto, infatti, è l'esperienza sostitutiva e compiuta per interposta persona di un'esperienza che nell'*Umiliazione* Mauro confessa reiteratamente di non saper compiere: aiutare la nonna a morire (prospettando, tra l'altro, la stessa soluzione seguita da Angela: procurarsi in Messico un farmaco veterinario). Nel titolo *A nome tuo*, dunque, si può leggere un'esortazione che il narratore rivolge a se stesso: non esiste un vero tu, la figura dell'io-gruppuscolo parla più di una segreta e ineludibile tirannia dell'io che di una sua dispersione. In ultima analisi, non possono esistere racconto, né verità, se non c'è un io a farsene carico. *A nome tuo* – come, del resto, altri romanzi di Covacich – è dunque il libro di una resistenza: come salvare il nocciolo dell'io nella pluralità dei suoi nomi? Come strappare verità allo smercio diffuso delle menzogne?

Scrivere con il corpo?

In prima istanza, la scrittura non sembra potersi garantire da sola alcuna verità. Ancora una volta, Covacich riprende un *topos* primonovecentesco che, pur essendo ben radicato nella cultura triestina, trova la sua manifestazione più geniale nell'ultimo capitolo della *Coscienza di Zeno*:[6]

> Come scrive Coetzee a proposito di Italo Svevo, la questione è: «Se ci fossero delle verità triestine che Svevo non è mai riuscito a mettere giù sulla pagina italiana». A nessun mio concittadino dovrebbe sfuggire che io stesso sto scrivendo in una lingua che ho imparato sui libri di scuola, la lingua straniera che possiedo meglio. [Ant 121]

La lingua italiana è artificiale: presenta ostacoli tanto insormontabili quanto invisibili all'enunciazione delle verità che potrebbe dire il triestino; il che equivale a dire che 'ogni' lingua è una forma parziale di verità, e che esistono tante verità, e dunque tante menzogne, quante lingue.

Allora, occorrerà strappare il velo di Maya della lingua, e far parlare non le cose, anonime e senza voce, ma quelle cose in cui/che i soggetti sono: i corpi. Lo scopo del video *L'umiliazione delle stelle* dovrebbe essere appunto questo:

> *Questo video dura tre ore, venti minuti e trentasette secondi. Per tre ore, venti minuti e trentasette secondi farò sempre la stessa cosa, la farò sempre nello stesso modo, eppure mi vedrai cambiare.*
> *Questo è il mio corpo, questo sono io. Ecco la mia frequenza cardiaca, ecco la mia capacità polmonare, ecco il mio consumo calorico, ecco quello che sono.*
> *Non ho segreti per te. Durante questa corsa non ti nasconderò nulla, penserò solo a te che mi guardi.*
> *Alla fine avrò percorso quarantaduemilacinquecentonovantacinque metri, la distanza esatta della maratona.*
> *La maratona è una corda tesa tra l'essere e il dover essere.*
> *Correndo mi muovo il più velocemente possibile da ciò che sono a ciò che dovrei essere.*
> *Dovrei essere giusto e non lo sono.*
> *Dovrei essere corretto e non lo sono.*
> *Dovrei essere puro e scendo a compromessi.*
> *Dovrei occuparmi degli altri e penso solo a me stesso.*
> *Dovrei accettare la morte e la temo.*
> *Anche tu sei così?*
> *Se ci pensi è umiliante – essere soggetto alle affezioni è sempre umiliante – però non c'è verso di sottrarsi a questa umiliazione.*
> *Secondo gli antichi, anche entità perfette come le stelle corrono eternamente attorno all'Uno solo per amore della sua luce.*
> *Ogni essere è segnato da un grado diverso di imperfezione. Alla fine di questa corsa non sarò meno imperfetto, sarò solo più stanco e più magro.* [Ant 19]

Prima ancora di leggere la serrata e a tratti capziosa confutazione della *Lettera*, questa stessa presentazione, proprio mentre identifica l'io con il corpo e sembra ancorarlo a un'evidenza senza scampo, mina ogni fiducia ingenua. Il corpo non è, anzitutto, il luogo dell'immediatezza, dell'autenticità o dell'autoevidenza: non è, insomma, natura. Il corpo del maratoneta è plasmato nel tempo e dalla volontà con l'esercizio e la disciplina. Mentre il corpo del *bodybuilder* è il corpo artificiale per eccesso, quello del maratoneta, come quello dell'anoressica, è il corpo artificiale per privazione, fatto dalla chimica degli integratori e dall'innaturalezza degli strumenti.[7] Se il video appare come una «tortura», «la tortura vera è stata allenarsi in palestra»:

> Il tapis roulant ti risucchia immediatamente in un sistema macchinico. Una volta impostata la velocità, il passo non è più libero ma deve *rispondere* all'impulso del tappeto. Sulla strada rallentare è una decisione che puoi prendere da un passo all'altro, sul tappeto invece bisogna intervenire sulla macchina, *chiederle* di andare più piano pigiando sul pulsante apposito. Sembra una sciocchezza, ma è una differenza che annienta. Sei soggetto a uno sforzo

> imposto dall'esterno, capisci? Secondo ritmi non negoziabili. È una sensazione spaventosa. Ti senti subito in catena di montaggio. [Ant 109, corsivo mio]

Il video esibisce infatti questa macchinizzazione del corpo: collegato agli elettrodi, esposto, vigilato, tradotto nei «dati biometrici disposti a colonna sul lato destro dell'inquadratura» [Ant 22], esso sembra più un *cyborg* che un essere umano. Quello che dovrebbe essere il riconoscimento di sé nel proprio corpo è piuttosto l'esperienza dell'esproprio da esso. Osservando Angela, Mauro si lascia sfuggire la sua aspirazione:

> Ne ho viste di ragazze così in palestra. Pompano alle presse, hanno gli auricolari che gracchiano anche a metri di distanza, s'incollano ai megaschermi, chiacchierano sulle bici da spinning, non farebbero mai una passeggiata all'aria aperta. Sono la prova più evidente che l'umanità supererà serena il disboscamento e la desertificazione. Anche tu sei così, Angela? Multivitaminico al licopene, integratori al magnesio e tonnelate di tofu. Come ingurgitare malta rassodata in panetti. È questo che mangi di nascosto? Anch'io l'ho fatto, anch'io voglio appartenere alla nuova specie, mi prendi con te? [Ant 110]

«Appartenere alla nuova specie» dei corpi artificiali: non credo che ci si debba difendere da un proposito così sottilmente scandaloso attribuendogli un significato ironico. L'artificializzazione del corpo è la salvezza del genere (non più solo) umano di fronte ai dissesti che esso stesso ha prodotto sul pianeta: siamo nella logica della «società del rischio», in cui il sistema produce catastrofi possibili e rimedi a quelle.[8] Ma questa artificializzazione è un processo che fa del corpo sia la materia di partenza, sia l'oggetto di un lavoro costante, sia un fantasma che non potrà mai essere raggiunto – e dunque, una meta più che un'origine, il prodotto di un'autocreazione che non si può mai compiere anziché il risultato inalienabile della creazione. Essere corpi, essere individui, vuol dire essere umiliati: infliggersi la ferita narcisistica di non coincidere mai con il proprio io ideale, che ha ormai disarcionato l'ideale dell'io.[9] Non è solo la maratona a essere «*una corda tesa tra l'essere e il dover essere*»: lo è anche il corpo. E come la maratona, il corpo e l'identità rivelano dunque di essere non dati stabili (gli elettrodi, infatti, misurano variazioni continue: non permanenze), ma performance.

Body art

Il tema dell'identità come performance è centrale in molta filosofia contemporanea: penso, in particolare, a Judith Butler.[10] Tuttavia, Covacich segue e indica un'altra strada. Il video *L'umiliazione delle stelle*, così come i nomi di Marina Abramovic, Chris Burden e Joseph Beuys [Ant 335], rimandano infatti al nesso posto tra identità ed esibizione del corpo nella *body art*. Un interesse molto acuto per questa forma espressiva è testimoniato anche dall'*Arte contemporanea spiegata a tuo marito*, una guida a trenta artisti contemporanei (inclusi i tre citati sopra) uscita nel 2011. È interessante che Covacich cerchi «la presenza fisica dell'autore» e la sua capacità di farsi avvertire «concretamente» anche là dove è meno ovvio: così, Pollock diventa un precursore dell'«arte performativa»: «La tensione mentale, nervosa, muscolare, ecco il corpo dell'artista che "succede" nel dipinto» [Ac 13]. Precisamente come nel video che ha realizzato, il problema non è solo ancorare l'atto artistico al corpo dell'artista, come garanzia della sua verità, ma metterlo in scena nel suo divenire (che è poi anche, inevitabilmente, il suo correre alla morte: tema, del resto, centrale in *A nome tuo*). Ancora più esplicita è la riflessione indotta da Beuys:

> Contro la monumentalità dell'oggetto, contro un'arte cristallizzata e duratura, contro l'idea stessa di un'espressione artistica fissata in un manufatto, Joseph Beuys riporta tutta l'attenzione sul soggetto, su colui che compie il gesto. È l'artista *ora* l'oggetto d'arte. Il suo corpo, esposto, arrischiato in un'esperienza estrema. La sua azione, effimera e potente, e l'energia che sprigiona nell'irripetibilità dell'attimo. Il mondo non viene rappresentato, viene

> piuttosto *esperito* attraverso la presenza catalizzante di un artista medium. La rappresentazione cede così la scena all'happening. [Ac 23, corsivo mio]

L'analisi può valere alla lettera anche per il video *L'umiliazione delle stelle*. Ma sebbene Covacich cerchi di ridurre la distanza fra arti visuali e arti della parola («quando si tratta di una performance, o sei presente mentre viene compiuta o non ti resta che fartela raccontare» [Ac 22]), l'analisi non può essere estesa anche alla scrittura: essa può tendere all'«azione, effimera e potente», ma resta «un'espressione artistica fissata in un manufatto».

L'asimmetria non è superabile. Tuttavia, la scrittura qui si muove precisamente sullo stesso terreno della *body art* e delle performance, sebbene non possa dare a quei problemi le stesse risposte. Le domande sono quelle che Covacich si pone guardando *The Shadow*, il video in cui Sophie Calle viene ripresa da un investigatore di cui ignora l'identità, ma che sa essere presente da qualche parte:

> Cosa significa far uso del proprio vissuto? Dove sta il proprio vissuto? Cos'è l'io? Cos'è l'interiorità? C'è un luogo recondito dove si condensa? […] quand'è che siamo noi stessi e quando invece recitiamo la parte di noi stessi? C'è davvero differenza? […] è ancora possibile parlare di interiorità? [Ac 79]

Nelle arti visive, non esiste alcuna interiorità distinta dal corpo. L'io 'è' il corpo: non esiste un suo dominio separato, sottratto al visibile (il che, ancora una volta, apre una frattura con le arti verbali, che possono appunto dire quello che non si vede). Solo che il corpo non è l'espressione autentica dell'interiorità, precisamente come in *A nome tuo* il corpo non è autenticità naturale: Sophie Calle «sta mettendo in scena se stessa, è diventata un personaggio di finzione» [Ac 81] e ciò che inscena è «l'invenzione della vita reale, la verità dei fatti costruita ad arte» [Ac 82]. Questa formula paradossale è precisamente la conciliazione tra arti dell'immagine e arti della parola: né si potrebbe dare risposta migliore alle accuse della *Lettera*. Come le parole possono mentire, così anche le immagini. La cosa in sé è irraggiungibile: il mito di una perfetta *adaequatio ad rem* è una favola. Covacich lo dice esplicitamente commentando *Walking in an Exaggerated Manner Around the Perimeter of a Square* di Bruce Nauman:

> Non esistono fatti nudi e crudi. Nauman ha recitato. Ha spinto la realtà dentro il televisore trent'anni prima dei grandi network, illustrandoci col suo girotondo solitario come essa sia frutto, sempre e comunque, di un lavoro d'invenzione. [Ac 75]

È rivelatore che la sfiducia in una rappresentazione trasparente nasca proprio di fronte ai *media* in apparenza più fedeli e immediati che la vocazione mimetica dell'arte occidentale abbia conosciuto: la macchina fotografica (Calle) e la telecamera (Nauman: giustamente, Covacich non richiama il cinema, ma la televisione, che ha infatti il *proprium* della presa diretta). È l'accusa della *Lettera*: quanto più l'arte cerca di essere mimetica, tanto più inganna. E di nuovo, si apre una relazione asimmetrica tra arti visive e arti della parola: queste ultime non possono competere con le prime nella capacità illusionistica, ma sembrano essersi messe nel vicolo cieco di una battaglia persa in partenza per 'dire le cose come sono davvero'. Il campo in cui la letteratura combatte questa battaglia è proprio l'*autofiction*: il suo scopo, si direbbe, è sbugiardare la pretesa mimetica espressa anzitutto dalla televisione. Allo spasimo delle storie vere e della vita in diretta rispondono il gioco della manipolazione e la mostra dell'invenzione. Eppure, la fame di realtà è la stessa, e in entrambi i casi agisce in modo riflesso e secondario. Sarebbe ingenuo immaginare un'opposizione netta, in cui per statuto la tv nasconde la simulazione e la letteratura la svela: la differenza è di grado più che di qualità (è il problema che Covacich si pone in *Fiona*, ma che ha spiegato meglio di tutti Siti in *Troppi paradisi*). Televisione e letteratura si contendono così il primato nella rappresentazione dell'esistente. Eppure, non importa chi vince: importa che è stata la *real tv* a dettare la legge.[11] L'*autofiction* è davvero letteratura al tempo della televisione: essa può

essere pensata anzitutto come un ridefinirsi del narrabile nel dilagare di storie in presa diretta e in tempo reale. La relazione fra arti verbali, arti visive e *media* audiovisivi è meno un sistema di influssi positivi che un campo di forze, in cui i singoli attori si dispongono sia per attrazione, sia per repulsione.

Dunque, *body art*, performance e *autofiction* ragionano sul possesso che ciascuno di noi ha del corpo-sé, nel momento in cui la pandemia delle immagini fotografiche, televisive e in rete ci trasmette una vertigine di espropriazione della realtà e del corpo. Covacich affida alle ultime pagine dell'*arte contemporanea* riflessioni riassuntive:

> Il corpo è il castello nel quale siamo convinti di regnare e invece veniamo a malapena nominati cittadini onorari. È nostro – noi usiamo il castello, *siamo* quel castello – eppure esso non ci appartiene mai fino in fondo. [Ac 99, corsivo mio]

Così, quando Mona Hatoum ci fa scendere con un occhio-sondino nel suo corpo,

> [...] è come se [...] ci dicesse: vi mostro tutto di me, anche le parti più intime, ma quello che vedrete stenterete a riconoscerlo. Guardate, guardate pure, dopo saprete ancora meno di ciò che credevate di sapere. [...] A guardar bene in profondità, il suo corpo è lo straniero che condividiamo. [Ac 102]

Eppure, non finisce qui. Il *proprium* di Covacich, il vero punto d'interesse di *A nome tuo* e degli altri suoi libri recenti non sta in questa che è l'inoppugnabile – e forse per questo, un po' deludente – verità generalmente condivisa sul rapporto tra arti e mondo empirico, tra identità e rappresentazione, fra io e corpo. Certo, la formula di conciliazione sull'«invenzione della vita reale» e sulla «verità dei fatti costruita ad arte» ci pone già fuori dalla *doxa* postmoderna, secondo cui, invece, sarebbero stati i discorsi a mangiarsi le cose, la fiction a cancellare i fatti rendendo persino ridicola la nozione di verità, la favola a sostituire il mondo. Ma in Covacich c'è anche una volontà precisa di oltranzismo. Così, in Bill Viola che riprende la madre morente rintraccia un «autobiografismo estremo», legittimato però dalla «tonalità etica» del suo lavoro [Ac 77-8]. Per quanto sappia che ogni immagine è costruita, che ogni codice è convenzione, che ogni lingua è artificio, Covacich tende tuttavia a un grado di verità ulteriore, e che in ultima analisi non trova altra giustificazione che quella morale – cioè, appunto, quella che lega le parole e gli atti alla responsabilità del soggetto che le pronuncia e li compie. Se ogni parola e ogni immagine può essere un inganno, allora occorre che qualcuno si impegni sul proprio onore (sul proprio nome?) a produrre parole e immagini che non lo siano. Tuttavia, questo volontarismo etico condanna se stesso all'insufficienza. Senza un mondo di cose reali, l'etica non avrebbe neppure un campo nel quale esercitarsi:[12] la necessità dei corpi resta ineludibile. E i corpi devono essere veri; tanto più se non esiste un privilegio della coscienza, come luogo preservato dalla falsificazione e sottratto alla vista. Si apre, insomma, un campo di contraddizioni così insanabili e ostinate da avere il valore eloquente di sintomi. Posto allora che il corpo è oggetto di «sensazioni conflittuali di estraneità e intimità» [Ac 99], questo conflitto va accettato nella sua polarità statutaria, oppure la bilancia tende da una parte?

Per provare a rispondere, può essere utile una controprova. *L'arte contemporanea* non accoglie artisti che lavorano proprio sul corpo come maschera, falsificazione, produzione di identità molteplici e abitate dagli stereotipi culturali, dal pregiudizio, dalla storia: penso, per esempio, a Cindy Sherman. Evidentemente, c'è in queste scelte qualcosa che Covacich avverte come estraneo o lontano o parziale (il che, in ogni caso, non gli impedirà di apprezzare il lavoro di Sherman): fare del corpo essenzialmente o anzitutto il teatro dell'alienazione non è quello che gli sta a cuore. *L'umiliazione delle stelle* è ispirato infatti da un principio opposto, puntualmente rinfacciatogli nella *Lettera* e sottoposto a verifica nell'analisi dell'installazione di Hatoum: «*Non ho segreti per te*» [Ant 19 e 335]. Allora, ciò che identifica la posizione di Covacich, ciò senza cui non si capirebbe la tensione e l'origine dei suoi ultimi libri, ciò che la conciliazione di invenzione e realtà

non può mettere a tacere è la volontà di dire comunque qualcosa di vero contro ogni consapevolezza che 'il' vero non esiste.

La sindrome di Truman

A nome tuo dice insomma due cose: il discorso può essere fondato solo sul soggetto, cioè solo nel corpo; e insieme: il corpo non può garantire la verità del soggetto, cioè né la verità che il soggetto vuole produrre, né la verità a proposito del soggetto. Aggiunge che il corpo non è un'entità autoreferenziale, ma che parla agli altri: nel video *L'umiliazione delle stelle*, Mauro infatti è mosso da un'istanza comunicativa, giacché la performance non potrebbe esistere senza un destinatario («*Durante questa corsa non ti nasconderò nulla, penserò solo a te che mi guardi*»). Ma insieme, il libro racconta che il messaggio non arriva a destinazione: gli spettatori del video, in genere, lo rifiutano con scetticismo, ironia, noia.

Il *double bind* del soggetto-corpo ha un'origine storica, cui Covacich dà il nome di sindrome di Truman. Più volte, nel corso della prima parte, Mauro ha l'impressione di essere vittima di una *candid camera*:

> – Non sto giù. È che, non so, sono confuso. Non sarò vittima di uno scherzo? – Ma mentre la pronuncio, sento che la parola scherzo non è più in grado di restituire il mio stato d'animo. Neanche la vecchia intenta a osservarmi col fazzoletto calato sulla fronte mi sembra più una presenza casuale. – Sai, insomma, una specie di *Truman Show*, – dico, – la sensazione è la stessa. È come se fossero tutti d'accordo, anche quelli che viaggiano con me. [Ant 43-44]

Questa sensazione era frequente già in *Fiona*, dove il protagonista si sentiva ed era costantemente spiato da telecamere. Il mondo della proliferazione delle immagini riprodotte non è infatti solo il mondo in cui siamo sollecitati a guardare costantemente, ma anche il mondo in cui siamo guardati e trasformati noi stessi in immagini.

Uno dei segni della sindrome è l'attesa di una rivelazione che non si compie. Una volta di più, Covacich riprende un grande luogo della tradizione modernista, invertendolo però di senso:

> Io sorrido, aspettando solo il momento in cui la parete di carta si squarcerà e usciranno il regista e i tecnici con le cuffie a dirmi di guardare dritto in camera, lassù, che lo scherzo è finito. Ma nessuna parete si squarcia [Ant 45]

Nel XII capitolo del *Fu Mattia Pascal*, lo strappo nel cielo di carta era dato come ipotetico, eppure schiudeva la possibilità di un oltre che, epifanicamente, rivelasse l'inconsistenza illusoria del qui e ora. In *A nome tuo*, invece, non esiste null'altro che l'immanenza. L'oggetto di desiderio non è però solo l'oltre della verità, ma anche la presenza dell'inganno. Senza il secondo, infatti, sembra che la prima non si possa dare: occorre pensare che questo mondo sia falso, per immaginarne un altro vero. Contro l'ossimoro permanente, solo la separazione è salvezza. La sindrome di Truman è perciò, forse come tutte le forme di paranoia, anche un *wishful thinking*: la compensazione allucinatoria di una perdita, il modo per risarcirsi dal lutto sulla verità, proiettandone la sopravvivenza in un altro mondo.

Si può vivere nella sindrome di Truman, ma, come racconta Covacich, nessuno di noi vive nella condizione di Truman. Il presente, i corpi, le identità, le performance, la scrittura non sono né inguaribilmente false, né limpidamente vere: sono, piuttosto, falsovere, sebbene il loro carattere ancipite si stagli su un fondo di esclusioni rimpiante, di certezze revocate. La verità si manifesta solo nelle apparenze ingannevoli: esiste, anzi, solo in esse, e solo da esse può essere tratta. La scrittura o le immagini sono vere perché sono finte, e non a dispetto della loro simulazione. Eppure, questa conclusione, che del resto abbiamo imparato almeno dai tempi di

Nietzsche, a Covacich non basta: la sindrome di Truman è il sintomo della sua insoddisfazione. Ancora una volta massimalisticamente: se non *quid*, almeno *ubi veritas?*

Imbrogliare restando onesti

È per sedare questa angoscia che Covacich riprende, ma a modo suo, la formazione di compromesso secondo cui l'arte è verità sotto le spoglie della finzione:

> – Scrivere è imbrogliare. Sempre. Cos'è altrimenti un'invenzione? Ma si può imbrogliare restando onesti, trasmettendo nell'invenzione la verità più vera del proprio sé, il codice cifrato di persona nascosto nelle fibre della scrittura –. Affermazioni solenni, pronunciate da una mente euforica sull'orlo di un crollo nervoso. [Ant 75]

Potremmo leggere questa dichiarazione, che crea del resto un certo imbarazzo a chi la pronuncia, come la ripetizione di un principio affermato sin dalla *Poetica* di Aristotele: la poesia non dice il reale, ma il possibile; quindi, dice una verità che non va misurata angustamente sulla realtà. Ma, se facessimo così, sbaglieremmo mira. Covacich, infatti, fa precisamente quello che la teoria da Aristotele in poi condanna come improprio e impertinente: misurare la finzione sulla realtà, scambiare l'invenzione con la bugia. C'è qui un ritorno di platonismo, che rovescia sulle arti mimetiche la duplice censura, ontologica e morale, di essere falsificazione e inganno. Lo scivolamento dalla liceità dell'invenzione all'illegittimità dell'imbroglio segnala eloquentemente che le finzioni dei poeti, in un regime di fiction onnipervasiva e coatta, siano diventate un problema: il rischio è forse che nulla più permetta di distinguerle dalle falsificazioni mediatiche e che, insomma, le arti, perdendo il loro *proprium* mitopoietico, smarriscano se stesse. Del resto, questa censura viene pronunciata non dal tribunale platonico del soprasensibile, ma da quello empirico delle cose positive: è proprio il dispotismo dell'esistente a rivelare che i diritti dell'invenzione sono sotto giudizio.

Il risultato è una duplice radicalizzazione. Da un lato, e proprio perché coartata, l'invenzione si spinge sino al meraviglioso e all'impossibile: l'*Umiliazione delle stelle* racconta, alla fine, l'incontro con un personaggio immaginario, che si è prodigiosamente materializzato. La fame di realtà tracolla nell'irrealismo esibito. Dall'altro, la pretesa di verità si aggrappa a quello che ne è sentito, una volta di più, come il solo luogo, l'autentico fondamento e il vero campo: non il mondo, ma il «proprio sé». Anche se questa scelta è pensata come paradossalmente etica (si imbroglia solo per essere onesti), essa è un restringimento, prima che nel campo d'azione e di scelta della materia narrabile, per l'adozione stessa di categorie morali: di fatto, l'autonomia estetica che il modernismo rivendicava e che molto postmodernismo ha eretto a feticcio è revocata. Questa duplice radicalizzazione rivela che la scrittura è sotto assedio: poiché i discorsi, le immagini e i corpi sono soggetti a una moltiplicazione e a una riproduzione che li priva di sostanza, la mossa per difendere la verità non è una mossa libera, ma di reazione. Per questo Covacich si muove polarmente tra lo scetticismo disincantato del senso comune novecentesco («Dopo la teoria della relatività, la meccanica quantistica, le geometrie non euclidee, il principio di indeterminazione, ha ancora senso parlare di realtà?» [Ac 54]) e una pretesa che lo scavalca (occorre trasmettere «la verità più vera del proprio sé, il codice cifrato di persona nascosto nelle fibre della scrittura» [Ant 75]); per questo *A nome tuo*, che tiene insieme parti diverse a forza di ossessioni tematiche, è comunque un libro irrisolto, e che neppure cerca di risolversi in un'unità formale. Le forme e le voci, al contrario, si possono squadernare e accostare paratatticamente, poiché sotto la loro disparità pronunciano la stessa parola: io. In modo esemplare, *A nome tuo* dice la condizione, le tensioni e le aporie di molta narrativa italiana contemporanea

[1] Uso queste sigle, seguite dal numero di pagina: Ant = M. COVACICH, *A nome tuo*, Torino, Einaudi, 2011; Ac = ID., *L'arte contemporanea spiegata a tuo marito*, Roma-Bari, Laterza, 2011.
[2] Su questo genere, sul contesto che gli dà senso e sulla bibliografia in merito rimando a R. DONNARUMMA, *Ipermodernità. Ipotesi per un congedo dal postmoderno*, «Allegoria», XXIII, 64, pp. 31-41.
[3] Risvolto di A. DEL FABBRO, *Vi perdono*, Torino, Einaudi, 2009. La fascetta rincara la dose dell'ambiguità, senza però negare esplicitamente l'esistenza di Angela: «I fatti narrati sono frutto di immaginazione. La protagonista non esiste. L'autrice non vuole apparire. Eppure non avete mai letto una storia più vera».
[4] Il «ruolo antagonistico» della vita reale nei confronti della finzione letteraria è ben sottolineato da C. SAVETTERI, *Le finzioni di Mauro Covacich*, su questo stesso numero di «Arabeschi».
[5] Ne studia l'evoluzione R. BODEI, *Destini personali. L'età della colonizzazione delle coscienze*, Milano, Feltrinelli, 2002. Quanto a Tabucchi, alludo alle teorie esposte dal dottor Cardoso in *Sostiene Pereira*, Milano, Feltrinelli, 1994, pp. 122-124.
[6] Cfr. M. LAVAGETTO, *L'impiegato Ettore Schmitz e altri saggi su Svevo*, Torino, Einaudi, 1986, pp. 103-107.
[7] Sul significato delle patologie alimentari e di autocontrollo o autodisciplina corporea nella definizione dell'identità contemporanea, è illuminante M. RECALCATI, *L'uomo senza inconscio*, Milano, Cortina, 2010.
[8] È la formula di U. BECK, *La società del rischio. Verso una seconda modernità* [1986], Roma, Carocci, 2000.
[9] Cfr. S. ŽIŽEK, *Il soggetto scabroso. Trattato di ontologia politica* [2000], Milano, Cortina, 2003, pp. 419-420.
[10] Cfr. V. ROMANIA, *Identità e performance*, Roma, Carocci, 2005.
[11] Su questo tema, rimando a R. DONNARUMMA, *Schermi. Narrativa italiana di oggi e televisione*, in corso di stampa negli atti del convegno *Negli archivi e per le strade: il "ritorno al reale" nella narrativa italiana di inizio millennio*, Toronto, 6-8 maggio 2010.
[12] Lo sottolinea efficacemente M. FERRARIS, *Manifesto del nuovo realismo*, Roma-Bari, Laterza, 2012, p. 63.

n. 1, gennaio-giugno 2013

CRISTINA SAVETTIERI

Le finzioni di Mauro Covacich

The article focuses on the works of the Italian contemporary writer Mauro Covacich and more particularly discusses issues related to autobiographical writing, autofiction, performance art and self-fashioning. The author aims to consider Covacich's works – including even a video-performance – as examples of a new trend in Italian contemporary fiction, which challenges the end of Postmodernism and expresses the need to find out new forms of narrative consistency. Autofiction as a genre will be discussed against a wider theoretical backdrop and in comparison with autobiography, factual narrative and performance art. The author will show how Covacich, despite some ambivalences, tries to use a mixture of factual and fictional narrative as a critical tool for inquiring the self.

In un testo scritto in occasione del quarantesimo anniversario dalla fondazione del Gruppo 63, Mauro Covacich esprime in maniera elementare, e per questo sintomatica, il disagio che ha contraddistinto la parziale, ambigua e imperfetta liquidazione del postmoderno in Italia:[1]

> Ogni nostro gesto è permeato di fiction, ormai viviamo come se fossimo sempre attori di una fiction. Allora io trovo che un atto davvero rivoluzionario in un posto dove non è più possibile la rivoluzione – mi ricollego al discorso di Voce – sia quello di compiere l'operazione contraria, cioè pompare vita, iniettare la vita nella letteratura, sporcare l'idea di "pagina bella" con i materiali della vita.[2]

Osservazioni analoghe, declinate con maggiore urgenza, si trovano in un testo più antico, scritto a ridosso dell'attentato alle Twin Towers e pronunciato in occasione del convegno *Scrivere sul fronte occidentale* organizzato da Antonio Moresco e Dario Voltolini a Milano nel novembre del 2001:

> Mi pare che oggi ci siano tutti i presupposti per una stagione post cinica. Forse è vicino il momento in cui gli scrittori torneranno a camminare per le strade e smetteranno di considerare la vita vissuta, l'esperienza, buona solo per appuntarla in un file. Denudare, sezionare, analizzare il fuori da dentro il proprio monolocale di carta non ha più senso, se mai lo ha avuto.[3]

Se a questi passi si unisce l'epigrafe che Covacich sceglie come soglia al testo del convegno milanese – una citazione da *The Body Artist* di De Lillo – si ottiene una piccola mappa ideale della sua opera narrativa: l'angoscia della finzione e dei suoi effetti falsificanti, l'illusione che la vita possa entrare in forma immediata e dunque autentica nelle narrazioni assumendo un ruolo antagonista, la metafora dell'esistenza come performance. L'epigrafe recita: «Quello che inizia come solitaria alterità diventa familiare e addirittura personale. Ha a che fare con chi siamo quando non stiamo recitando chi siamo». La traduzione di *rehearse*, che significa 'provare', con l'italiano 'recitare' attribuisce involontariamente al verbo una sfumatura peggiorativa – legata all'idea della simulazione e persino dell'inganno – che, di fatto, esso non possiede.[4] La prova, più che la recita, è la dimensione all'interno della quale il *body artist* manipola il suo corpo, lo esibisce, lo sottopone a violenze o discipline esterne, lo trasforma in un laboratorio di sperimentazioni o in una protesi. La performance non è una simulazione di un'azione col corpo, è un'azione vera a tutti gli effetti, così vera da sottoporre il corpo a rischi fatali.

Eppure l'ambiguità che la traduzione italiana di questo passo di De Lillo mette in luce, coglie un aspetto essenziale della *performance art* in genere: di chi è l'identità riconducibile a quel corpo in azione? Il fatto che esso compia azioni vere in che rapporto sta col fatto che quelle stesse azioni

si definiscano in primo luogo come artistiche? Esistono azioni che non siano allestimenti della propria identità? La tensione tra questi due termini – provare e recitare – mi pare descriva lo spazio concettuale nel quale è possibile leggere l'opera narrativa di Mauro Covacich: è la tensione tra l'elemento autentico – al limite dell'osceno – dell'esposizione di sé e quello finzionale che, intervenendo in ogni forma di autorappresentazione, la espone al rischio della falsità. Il disagio che emana dai passi citati sopra è il disagio di chi si trova intrappolato tra il rifiuto di fingere e la consapevolezza che non esiste sincerità che non sia già effetto di costruzione; di chi, dunque, vede che la verità della prova è sempre a un passo dal diventare la simulazione della recita.

Autobiografismi

L'inflazione delle scritture autobiografiche è, a livello globale, un fenomeno ormai lampante. Se gli scaffali di una libreria *mainstream* disegnano immagini perfette del campo letterario, indicandone centro e periferie, basta entrare in una qualunque libreria del mondo anglosassone per constatare quanto quello delle autobiografie sia un settore istituzionale – e dunque commerciale – pienamente riconosciuto e all'interno del quale si raccoglie una congerie di testi disparati – dall'autobiografia commissionata di Andre Agassi, *Open*, a *Se questo è un uomo*, alle *Confessioni* di Rousseau, ogni narrazione che intrattiene un legame referenziale con chi l'ha scritta, dal punto di vista del mercato globale, sta dentro uno stesso perimetro. Due sono gli elementi interessanti di questo paesaggio: il primo è l'assoluta rilevanza della categoria di narrazione che fa aggio su quella di letteratura e demolisce ogni distinzione tra scritture d'occasione e scritture che tradizionalmente si ricondurrebbero al campo letterario; il secondo è la tendenza alla personalizzazione sempre più vistosa delle narrazioni, che in fondo è inscritta nelle strutture fondamentali dello spazio letterario moderno e nel peso assoluto che questo riconosce alle vite private delle persone,[5] anche se la precondizione di qualunque autobiografia sembra essere ancora il rilievo pubblico (anche solo 'mediatico') dell'esistenza che in essa si racconta – sia essa quella di uno sportivo, di un testimone, di un personaggio della televisione, di un politico. Attorno al nucleo duro dell'autobiografia vera e propria si è istituzionalizzata una serie di autobiografismi che se da un lato poggiano sull'intenzione referenziale della scrittura, dall'altro esibiscono consapevolmente movenze e strategie che rimandano al campo della fiction. Generi come il *personal essay* o il reportage testimoniale – per quanto molto diversi l'uno dall'altro – esprimono in fondo la stessa centralità del soggetto che scrive e del filtro che esso pone tra sé e l'oggetto della scrittura.

Il mercato italiano, pur riconoscendo un'importanza commerciale assoluta all'autobiografia, mantiene in fondo una fisionomia più tradizionale e legata a un'idea istituzionale di letteratura, per cui difficilmente in una libreria si troverebbe Primo Levi catalogato tra le autobiografie. Così, culture letterarie di lunga durata, che hanno conosciuto forme molto restrittive di classicismo, come quella italiana e quella francese, da un lato si sono rivelate meno disponibili a dismettere il concetto istituzionale di letteratura, dall'altro hanno fatto della regione degli autobiografismi uno dei loro terreni prediletti di sperimentazione. L'*autofiction* ad esempio è, non a caso, un'invenzione francese che, in quanto etichetta di genere, difficilmente verrebbe utilizzata in ambito anglofono, dove semmai si ricorre a termini come *non-fiction novel* o *factual narrative* o *faction*, espressioni che puntano essenzialmente ad esaltare l'elemento fattuale e a ridimensionare quello finzionale. Non si tratta solo di una questione nominalistica: l'*autofiction* è un fenomeno essenzialmente francofono, oggetto di studi accademici soprattutto in Francia,[6] che non ha un vero corrispettivo nelle letterature di lingua inglese.[7] Non è un caso che la definizione di *non-fiction novel*, coniata da Truman Capote per il suo *In Cold Blood*, ha avuto diffusione soprattutto nell'ambito del cosiddetto *New Journalism*, mentre l'*autofiction* nasce sostanzialmente come messa in questione della retorica della sincerità che fonda l'autobiografia moderna. Queste due genealogie si riflettono in atteggiamenti sostanzialmente diversi di fronte al problema della finzione: la cultura americana

pare aver introiettato più in profondità uno dei presupposti ideologici fondamentali del postmoderno, l'idea, cioè, della 'finzionalizzazione' di tutti i discorsi, anche di quelli che pertengono all'ordine del vero, assumendo dunque un atteggiamento più disinvolto e riduzionista. La cultura europea continentale avrebbe invece conservato un atteggiamento inconsciamente più moralista nei confronti delle finzioni e, dunque, anche più incline a sperimentarne i confini in vista di una salvaguardia – seppure solo nostalgica e luttuosa – dell'ordine del vero. Bisognerebbe verificare in che rapporto sta questa ipotesi con l'egemonia teorica che la cultura francese ha esercitato nell'elaborazione dei *topoi* fondamentali del postmoderno.

Di fatto, comunque, la narrativa americana, a parte alcuni casi eclatanti – Roth in particolare – sembra avere un rapporto diverso con il tipo di ambiguità chiamato in causa dalle scritture autofinzionali, che, nel momento in cui attivano l'insieme di retoriche e di significati simbolici insiti nell'atto di scrivere 'io', mettono in questione l'attendibilità di quelle retoriche, la validità di quei significati, la consistenza dell''io' chiamato a sostenerne l'architettura. Il genere predisposto a questo tipo di lavoro sul sé è il *memoir*, che poggia, appunto, sul ricordo non come sigillo di attendibilità ma come strumento, fragile, di un'esplorazione senza garanzie di successo. Se si pensa, inoltre, a una *autofiction* come *Lunar Park* di Bret Easton Ellis, nessuno potrebbe seriamente interrogarsi sul suo statuto fattuale: nonostante il protagonista, l'autore e il narratore coincidano, la materia sovrannaturale colloca immediatamente il testo al di fuori dell'ordine fattuale. Lo schema della *ghost story*, che a sua volta nasconde il plot di *Hamlet*, diventa così un traslato efficace: il racconto della propria vita coincide con un racconto dell'orrore e il massimo dell'artificio – spettri, personaggi di carta che diventano di carne, una casa infestata, sparizioni misteriose – è anche il massimo della verità, una verità non fattuale ma simbolica. Si direbbe che il romanzo faccia finta di giocare col problema tipicamente postmoderno della indistinzione di reale e immaginario, mentre in realtà celebri il potere della finzione e la debolezza della pura dimensione fattuale: le storie vere, persino quelle più intime, legate a 'io' reali e doloranti, hanno bisogno di costruzioni immaginarie che ne inscenino il nucleo di verità.

Troppo ampio e complesso sarebbe, in questa sede, indagare le ragioni per cui proprio nella tradizione letteraria francese un genere come l'*autofiction* abbia avuto così tanta fortuna e riconoscimento accademico. È certo che in Italia la diffusione di scritture che usano il patto narrativo proprio dell'*autofiction* segnala un interesse – e dunque tanto una forma di disagio quanto un tentativo di elaborazione – per uno dei problemi chiave del postmoderno, quello che Covacich indica implicitamente nei passi citati sopra: la 'finzionalizzazione' dell'esperienza e di tutte le pratiche discorsive convocate a descriverla, raccontarla e rendere conto di essa.[8]

L'accanimento teorico con cui ci si è preoccupati di elaborare la distinzione tra autobiografia e *autofiction* è comunque sintomatico e sembra rimuovere le intuizioni più acute che le finte autobiografie moderniste già avevano elaborato – Proust e Svevo *in primis*. Se è vero che le teorie più recenti dell'autobiografia si fondano essenzialmente su una rivalutazione della dimensione referenziale,[9] è vero anche che il genere autobiografico da Rousseau in avanti dimora su una ambiguità di fondo ineliminabile.[10] Naturalmente sono possibili descrizioni differenti di questa ambiguità: quella decostruzionista di De Man a un estremo, che col suo riduzionismo retorico invalida qualunque polarità tra referenziale e finzionale;[11] quella ermeneutica di Ricoeur, che, ricordando come l'identità del sé si esprime sempre, in primo luogo, in forma narrativa, restituisce valore antropologico ai dispositivi del racconto e riallaccia in una relazione dialettica proficua il reale dell'esperienza e il convenzionale dei racconti che la modellano.[12]

Eppure, nonostante le incertezze categoriali, è difficile schiacciare gli autobiografismi contemporanei, di cui l'*autofiction* costituisce una sorta di avanguardia, su un paradigma puramente postmoderno.[13] In altre parole, non mi pare si possano ridurre le sperimentazioni nel campo delle scritture che usano l'io come proprio dispositivo essenziale esclusivamente all'idea del 'de-facement' di De Man. Anche nei casi più oltranzisti, come ad esempio nelle 'autobiografie di fatti non accaduti' di Walter Siti, il gioco delle ambiguità tra ciò che è finto e ciò che è vero non mira

tanto a mostrare l'inganno insito nello scrivere quanto quello che preesiste alla scrittura. La simulazione non è solo un problema testuale, è un modo di esistere del reale, che dunque rientra, di prepotenza, nel testo e lo redime dalla sua potenziale autoreferenzialità.

La mia ipotesi è che questa deriva autobiografista della narrativa italiana sia il segno di un tentativo di usare l'io come controspinta, come elemento spurio, come spazio di resistenza e non come cavia per riproporre stancamente e in ritardo l'immagine di un soggetto inappartenente, debole, abitato dall'immaginario e al riparo dai traumi del reale.

I distinguo da fare tra esperienze e autori differenti sarebbero molti. Spesso l'io messo in campo rivendica la propria irriducibile singolarità – è il caso di *Lettere a nessuno* di Antonio Moresco – o, al contrario, chiede di diventare un filtro allegorico – come in *Dies Irae* o in *Italia de profundis* di Giuseppe Genna – o, ancora, si ritaglia una sorta di ruolo saggistico-testimoniale – come nell'ultimo libro di Emanuele Trevi, *Qualcosa di scritto*. Ciò che accomuna esperienze e libri così diversi – che producono risultati estetici molto diversi – è la necessità di esibire un 'io' implicato in ciascuna delle parole che si scrivono. Un 'io', dunque, che all'interno del testo svolga una funzione performativa. Il caso di Mauro Covacich è forse il più interessante – e uno dei più riusciti da un punto di vista estetico – per provare a leggere questa tendenza al riparo da paradigmi ormai invecchiati su se stessi.

Cornici

In una famosa performance del 1974, *Rhythm 0*, Marina Abramovic prepara un tavolo con settantadue oggetti adibiti a procurare dolore o piacere – tra questi delle forbici, una frusta, un bisturi, una rosa, una piuma, del miele, una boccetta di profumo, dei chiodi, un martello, una pistola con un solo proiettile – e aspetta immobile e in silenzio che il pubblico presente prenda l'iniziativa.[14] La performance ha delle istruzioni che servono agli spettatori per capire come interagire con l'artista: «There are 72 objects on the table that one can use on me as desired. I am the object. During the period I take full responsibility».[15] L'unico principio che regola la performance è che per sei ore gli spettatori possono fare ciò che vogliono con il corpo dell'artista, che resterà assolutamente passiva, e con quegli oggetti disposti sul tavolo. Nelle prime tre ore non accade molto. Poi, a poco a poco, il pubblico diventa sempre più aggressivo e inizia a usare gli oggetti che causano dolore e a infliggere ferite sul corpo dell'artista. Si arriva al parossismo quando uno dei presenti carica la pistola, la mette in mano a Marina Abramovic e gliela fa puntare alla testa.

Marina Abramovic, *Rhythm 0*, performance, Studio Morra, Naples, 1974. Ph: Donatelli Sbarra. Courtesy: Marina Abramovic Archives and Lisson Gallery, London

C'è una cornice all'interno della quale l'azione si svolge, una cornice che non predetermina quanto accadrà ma che lo marca come 'artistico'. È questa marca, unita alla deresponsabilizzazione indotta dall'artista stessa, che allenta i freni inibitori di chi assiste alla performance e induce al sadismo e alla violenza. Ma nel momento in cui l'artista, ridotto a oggetto, reca sul proprio corpo, in forma di ferite, i segni dell'azione e rischia la vita, la cornice si assottiglia e smette di delimitare uno spazio in cui accadono cose separate dalla realtà. Oltre che un esperimento di psicologia sociale, *Rhythm 0*, come altre performance che Abramovic e altri, come Chris Burden, fecero negli anni Settanta, lavora in maniera oltranzista proprio attorno al

problema delle cornici. L'insofferenza nei confronti del teatro tradizionale, espressa variamente da Abramovic nel corso degli anni,[16] va proprio in questa direzione: la performance non riproduce, non simula, non allestisce uno spazio protetto dalla quarta parete, ma irrompe nello spazio reale attraverso l'evidenza del corpo che soffre.

In uno dei molti microepisodi di cui si compone *Fiona*, che Covacich pubblica nel 2005, il protagonista, Sandro, assiste per strada a una scena a prima vista incomprensibile: un uomo ben vestito, con una borsa di cuoio «da professore, da impiegato»[17] [F 96], sta picchiando un ragazzo orientale senza che nessuno intervenga. Due «studenti» assistono «a braccia conserte». Il ragazzo picchiato è, stranamente, «bardato con le imbottiture da full contact». Quella scena, però, sta dentro una cornice che modifica radicalmente lo statuto stesso della violenza: il ragazzo orientale, infatti, si fa pagare – «Tle minuti sei eulo» – per lasciarsi picchiare, per dare ai passanti la possibilità di sfogare legittimamente aggressività represse. «È il suo lavoro» spiega uno dei due studenti a Sandro. Il ragazzo cinese e il suo picchiatore agiscono all'interno di un patto che rende possibile che il secondo picchi il primo senza conseguenze. Sono le imbottiture a distinguere nettamente questo allestimento da una performance vera e propria: nessun performer indosserebbe protezioni, la dimensione del rischio è allontanata, anche se le azioni del legittimo aggressore sono imprevedibili, non è detto che il patto non si infranga e la violenza non abbia conseguenze più gravi. In piccolo, questa scena di sapore allegorico – il picchiatore è vestito come Sandro, potrebbe essere lui – costituisce la cellula fondamentale del romanzo: che rapporto c'è tra le azioni che compiamo e le cornici nelle quali continuamente esse vengono inserite? Quello che accade dentro le cornici è davvero controllabile e meno vero di quello che accadrebbe fuori? Ci sono azioni che accadono al di fuori delle cornici? È questa forse la domanda fondamentale di *Fiona*, un romanzo a tesi sul peso delle cornici nelle nostre vite e sulle forme di negoziazione dell'identità.[18] Covacich sceglie, con qualche eccesso di evidenza, la televisione – e più in generale il medium del video – come macrocornice alla quale nessuna esistenza sembrerebbe riuscire più a sottrarsi.

La storia di Sandro, autore di *Habitat*, un 'Grande fratello' che degenera come nel famoso esperimento di psicologia sociale della prigione di Stanford,[19] è anche la storia di un bombarolo – Covacich si è ispirato al caso di cronaca di Unabomber, su cui aveva già scritto –[20] che studia diligentemente la preparazione di esplosivi, confeziona bombe fatte in casa e, vestito da militare, depone le sue 'creazioni' tra gli scaffali di supermercati del Nord Est. A questa storia di una scissione psichica si intreccia quella della piccola Fiona, figlia adottiva di Sandro e della sua compagna Lena. Ed è su questo filone della trama che si innestano, come *revenant*, i personaggi e le storie del romanzo precedente di Covacich, *A perdifiato*, pubblicato nel 2003. Fiona è infatti la bambina haitiana che Dario e Maura, protagonisti di *A perdifiato*, tentano di adottare in un momento delicato della loro vita di coppia. Non riuscendo a sopportare il pianto ininterrotto della bambina appena prelevata dall'orfanotrofio, decidono di riportarla indietro e fuggire via. Fiona non è l'unico personaggio di *A perdifiato* che ritorna nel romanzo che reca nel titolo il suo nome. Maura, infatti, in preda all'ossessione di aver abbandonato la bambina, inizia a pedinare Sandro e la piccola. C'è poi anche Alberto, amico di Dario e Maura, che è innamorato di quest'ultima e nel tentativo di proteggerla contatta Sandro per raccontargli la vera storia di Fiona. Persino Dario, che Sandro osserva di sfuggita sullo schermo della TV, fa da comparsa nelle sue nuove vesti di performer. Il mondo di *A perdifiato* ritorna e assedia, narrativamente e simbolicamente, *Fiona*.

Che cosa ha a che fare tutta questa vicenda intricata col problema delle cornici? Anzitutto è la struttura del romanzo, in maniera alquanto didascalica, a esibire l'ineludibilità delle cornici. Ogni capitolo è introdotto infatti da un titoletto che reca l'indicazione del giorno della settimana e il numero della puntata del reality in corso. Non importa che all'interno del capitolo non si parli di quanto avviene nella casa del reality di cui Sandro è l'autore principale, perché quella del reality è la condizione ontologica primaria delle vite dei personaggi. Nessuno si sottrae agli occhi molteplici delle telecamere che smaterializzano in immagine ogni gesto della vita quotidiana, così

come nessuno sembra capace di uscire dal proprio involucro corporeo fatto essenzialmente di gesti e posture.

I capitoli del libro sono di tre tipologie: nella prima, dominante, Sandro è l'io narrante; nella seconda le sue azioni terroristiche vengono descritte dall'esterno attraverso l'occhio di una telecamera nascosta; la terza si compone dei dialoghi telefonici tra Alberto e Gianna, l'assistente sociale che aveva seguito Maura e Dario per l'adozione di Fiona. Sebbene Sandro abbia il privilegio della prima persona, sembra comunque che egli non sia dotato di una vita interiore, la sua voce sembra ridursi a un occhio che osserva e si limita a descrivere i propri atti e quelli altrui. Così, ad esempio, Lena è «un burattino giallo con la bocca spalancata» [F 20]; Fiona «è come un grosso gatto, dà sempre l'impressione di essere vigile, pronta a scattare» [F 21]; Alberto ha un corpo che «trasmette fragilità e sottigliezza» [F 73]; Maura è «la dea dei platani»; i collaboratori di Sandro incarnano i propri soprannomi: Telepass, Cane morto, Diesel, Rosita; i ragazzi dentro la casa di *Habitat* sono sempre osservati da un punto di vista obliquo e mediato – «Hanno assunto l'atteggiamento dei personaggi secondari di un film porno o di una tela di Caravaggio» [F 15]. Anche i sogni, che Sandro descrive in capitoli brevi di intermezzo, non sono veri affondi nel suo inconscio, ma trascrizioni di desideri o angosce già tutte note.

Di fatto, se c'è una dimensione che nel romanzo sembra scomparire del tutto è proprio quella dell'inconscio. Domina un'impostazione comportamentista, che bandisce l'introspezione e dà rilievo a una massa di azioni e gesti che si compiono in uno spazio desertificato. In questo senso il romanzo adotta uno stile fin troppo mimetico rispetto alla tesi che si propone di dimostrare: che ogni esistenza sta dentro un perimetro che la sovrasta e la trascende, la espropria della sua singolarità fino a dichiararla falsa. Sandro è convinto che la legge che regola la vita contemporanea sia quella alla base del patto tra il ragazzo orientale e gli avventori che pagano per picchiarlo: inscenare il conflitto, mediare l'aggressività, simulare la violenza. Così le azioni terroristiche nei supermercati diventano l'antidoto, confezionato a tavolino proprio come le bombe di Sandro, per far saltare le cornici. Il finale dentro la casa di *Habitat*, con Sandro che minaccia di far saltare in aria Fiona imbottita di esplosivo, esplicita, ancora una volta in maniera didascalica, questo principio.

Covacich mette in bocca ad Alberto il corollario che discende da questa legge generale:

> Diverso, uguale. Non c'è differenza. Siamo tutti intercambiabili, non ci vuole niente a entrare nella vita di un altro. […] L'essere umano condivide il 90% della mappa genetica del grano. Del grano, capisci? Le cose che ci distinguono sono solo dettagli, domicilio, diploma, forma delle orecchie, lunghezza del femore. Ma sotto poi, le cose che diciamo, le cose che facciamo, le cose che desideriamo, quelle sono tutte uguali. [F 139]

Alberto è la versione nichilista e vitale – verrebbe da dire 'nietzschiana' – di Sandro. Per questo Alberto può fingere di essere Sandro in un'intervista telefonica in cui tenta di difendere *Habitat* spiegando come sia proprio la violenza ad avere un valore rivelativo rispetto al sistema di finzioni che regola i rapporti tra gli individui. Entrambi hanno le stesse consapevolezze sul mondo, ma mentre Alberto vi si adatta, riuscendo però così a preservarsi, Sandro ha un atteggiamento massimalista proprio perché profondamente compromesso. La sua identità è frutto di una negoziazione impossibile tra l'autore televisivo e il terrorista, tra Top Banana e Minemaker. Così, a Sandro che chiede ad Alberto se anche lui non finga di vivere e non si senta come già morto, questi risponde «No no, non ci siamo. Io amo Maura. Io sono vivo» [F 141]. A Sandro le teorie di Alberto ripugnano non tanto perché egli non veda quanto sia davvero solo la violenza a disinnescare «la finzione simbolica garante della vita collettiva» [F 183], quanto perché Alberto è privo dell'aspirazione – terroristica e alla fine derealizzante – alla purezza assoluta.

Portare Minemaker dentro il mondo di Top Banana significa, in primo luogo, distruggere l'illusione di realtà di quel mondo. Ma lasciare che i partecipanti di *Habitat* diventino sempre più violenti e disinibiti è davvero la maniera per sabotare la cornice? Non è forse, al contrario, la

dimostrazione che anche nel cuore del falso il vero, sotto forma di sopraffazione e violenza, resta intatto? Non è la conferma di quanto Alberto ha espresso con disinvoltura? Sandro sembra non cogliere questa relazione dialettica tra vero e falso o forse, pur cogliendola, sa che deve estremizzarla. Eppure, in fondo, la sua irruzione dentro la casa per compiere il suo attentato finale è una resa: «*la realtà reale*» [F 226] – così si dice Sandro mentre urla le sue minacce – quella nella quale compiere il più tremendo dei gesti di distruzione, è quella a favore di telecamera.

Sandro emana il massimalismo di Covacich stesso, che attraverso il gesto di riportare in scena i personaggi del suo romanzo precedente inizia una sorta di requisitoria o di processo vero e proprio contro le finzioni. *Fiona* avrebbe potuto tranquillamente rinunciare, almeno dal punto di vista del *plot*, al sostegno narrativo di *A perdifiato*. Anzi, sono proprio i fili che legano i due romanzi ad appesantire una trama già di per sé gravata da sovrasignificazioni allegoriche. Perché allora lasciar vampirizzare questo nuovo universo narrativo da quello vecchio? Maura che pedina Sandro per vedere Fiona è l'emblema di questo rapporto di dipendenza. L'idea di una ossessione personale nei confronti della storia e dei personaggi di *A perdifiato* spiega poco e non rende conto dell'operazione che con *Fiona* – romanzo irrisolto – Covacich inizia. A differenza di Sandro, che è un performer fallito, Covacich sa che è impossibile strappare in un solo colpo le cornici. L'insieme delle opere che compongono quella che Covacich chiama la sua «pentalogia» – *A perdifiato* (2003), *Fiona* (2005), *Prima di sparire* (2008), la videoinstallazione *L'umiliazione delle stelle* (2009), *A nome tuo* (2011) – è una messa in questione radicale e imperfetta dello statuto della fiction, compiuta attraverso il nervo scoperto dell'io autobiografico. Radicale al punto da richiedere un'uscita dal codice letterario, imperfetta perché quell'uscita verrà nuovamente inglobata nella pagina scritta.

Io chi?

La 'pentalogia' di Covacich svela la sua natura autobiografica solo a metà del suo corso e con una progressiva scarnificazione della fiction. Pubblicato nel 2008 nei «Coralli» Einaudi, *Prima di sparire* è, prima ancora che un'autobiografia o una *autofiction*, una memoria difensiva. Il gusto di compilare paratesti – note conclusive sono presenti in *A perdifiato*, in *Fiona* e anche nell'ultimo *A nome tuo* – ha il suo apice proprio in *Prima di sparire*: qui la nota ha persino un titolo – «*Coi nostri nomi*» [Pds 278] – e una funzione non meramente informativa. È vero che anche nei due romanzi precedenti, così come in quello successivo, le note tradiscono sempre l'attitudine a comparare e distinguere ciò che è stato inventato e ciò che è reale. Nella nota a *A perdifiato*, ad esempio, Covacich ci tiene a precisare che per gli aspetti tecnici dell'adozione di Fiona si è ispirato alla vicenda di due amici, ma che quella di Fiona non è affatto la storia della loro bambina. Allo stesso modo, ricorda al lettore che nella *Szeged* reale si è verificato un caso di inquinamento acquifero analogo a quello raccontato nel libro. In un caso la finzione va divaricata dal vero, nell'altro invece va avvicinata ad esso fino a farli coincidere. Nella nota che chiude *A nome tuo* si assiste allo stesso tipo di movimento: allontanare e avvicinare vero e falso, vissuto e inventato: «In effetti all'inizio si è trattato di un viaggio, un viaggio in mare, e il mezzo era proprio una nave scuola della Guardia di Finanza, l'agile *Giorgio Cini*. Ma niente di ciò che racconto qui è accaduto realmente»; «La videoinstallazione omonima […] è stata realizzata nel novembre del 2009 a Venezia. […] Quindi esiste davvero. Così come esiste il diario di nonna Lisa, le cui frasi riportate sono tutte autentiche»; «Quanto a *Musica per aeroporti*, una prima versione è stata pubblicata a nome di Angela del Fabbro con il titolo *Vi perdono* […]. Anche in questo caso i fatti e i personaggi, insieme ai nomi dei farmaci menzionati, sono tutti inventati» [Ant 339].

Coi nostri nomi, che è presente solo nella prima edizione del romanzo e scompare nella riedizione nei Tascabili Einaudi, fa qualcosa di più. Qui non si tratta più soltanto di avvicinare o allontanare la materia del libro dalla realtà cui esso si è ispirato. La nota aspira a certificare la coincidenza assoluta tra il raccontato e il vissuto e per farlo usa la retorica del giuramento:

> Il motto che avevo in mente era: *Questi fatti esistono, queste persone esistono, io esisto*. Procedevo come rispondendo a un interrogatorio, giuravo a me stesso di dire la verità, tutta la verità, nient'altro che la verità. Ero il giudice e l'imputato. [Pds 278]

Addirittura Covacich spiega come avrebbe voluto corredare la sua memoria con le deposizioni dei «testimoni»:

> Avevo pensato di sottoporre il dattiloscritto a tutte le persone coinvolte, perché verificassero i fatti e ne autorizzassero la pubblicazione. L'idea era quella di una deposizione collettiva, redatta da me e controfirmata dagli altri. [Pds 278]

Lo zelo veritativo ha molti punti deboli: affidarsi al paradigma giudiziario non dà alcuna garanzia di verità, visto che anche la verità giudiziaria è, paradossalmente, una forma relativa di verità. La nota stessa finisce per dichiarare il fallimento di questa impostazione:

> La memoria è una facoltà soggettiva e ogni ricordo non è che il modo in cui la mente intende raccontarlo, anche quando è in buona fede, anche quando parla con se stessa. Inevitabilmente, il ricordo è la mia versione del ricordo. A maggior ragione qui, dove la vita di tanti si è trasformata nella scrittura di uno solo. [Pds 278]

È evidente che, nel momento in cui la vicinanza al vissuto diventa coincidenza con esso, sorga un problema anzitutto etico. L'accusa di pornografia è sempre a un passo e le persone coinvolte nella storia, 'con i loro nomi', non sono semplicemente personaggi ispirati a esistenze reali. Chiedere la loro autorizzazione significa preservarne la carne e allontanarne la consistenza cartacea. Ma resta il fatto che all'interno dei confini del libro quelle persone diventano personaggi e si mescolano, infatti, a Sandro, Maura, Dario, che ancora una volta ritornano come figure di un romanzo che Mauro sta scrivendo e di cui inserisce lacerti nella sua 'memoria difensiva'.

Come si arriva a questa mossa? Da dove viene l'idea di diventare il personaggio protagonista di un proprio libro in cui si raccontano vicende realmente vissute? Siamo in presenza di un'*autofiction* o no? Verso l'inizio di *Prima di sparire* si trova una sorta di antefatto:

> È da sei anni che provo a scrivere un romanzo su un atleta diventato per puro caso artista di successo. A suon di tentare con quello, ne sono venuti fuori altri due, finzioni uscite come scarti nell'incessante forgiatura di un'idea. Adesso però ci sono, sento che ci sono. Vedo tutta la storia – l'artista, i viaggi, la moglie, i figli, l'amante della moglie – devo solo potermici dedicare. [Pds 11]

Stando a quanto qui si dice, Dario, protagonista di *A perdifiato*, nasce già performer prima ancora che atleta alle prese con una squadra di maratonete ungheresi. La sua performance ha un titolo, *L'umiliazione delle stelle*, che ritorna ossessivamente da un'opera all'altra. In *A perdifiato* compare per la prima volta come oggetto di una email che Alberto invia a Dario:

> Secondo basilio, santo guastatore della macchina aristotelica, anche i corpi celesti sono sensibili alle affezioni. non hanno desideri né bisogni, eppure dal loro semplice girare infinito traggono piacere. è la loro grande umiliazione, l'umiliazione delle stelle. [Ap 42]

In *Fiona* è il titolo del saggio di Alberto che ispira le ricerche di Lena, moglie di Sandro, sull'eresia esicasta. In *Prima di sparire* è diventato il titolo della performance di Dario, ispirato probabilmente da quella lontana email di Alberto. In *Fiona* la performance è descritta brevemente dall'occhio di Sandro, che per caso la vede facendo zapping alla televisione, come «*uno scheletro d'uomo che corre*» [F 209]. In *Prima di sparire* la stessa descrizione è dilatata: alla Saatchi Gallery di Londra un uomo compie la distanza della maratona correndo su un tapis-roulant mentre degli

elettrodi attaccati al suo corpo registrano in tempo reale le trasformazioni del suo metabolismo: la temperatura corporea, la frequenza cardiaca, la pressione del sangue, il peso, il consumo di calorie e così via. È un atto estremo di controllo sul corpo ma prima ancora di essere un gesto artistico è il tipo di ossessione necessaria a chi deve affrontare i quarantadue chilometri di una maratona. Inserito dentro la cornice della galleria d'arte, enfatizzato dalla visualizzazione della progressiva distruzione del corpo, il gesto sportivo diventa artistico. Ma è già il gesto sportivo a non essere puramente tale: «la maratona non è uno sport, ma il gesto più bello che una mente umana possa produrre» [Ap 272]. Per questo la sovrapposizione, anzi la coincidenza è possibile, per questo Dario è un performer ancora prima di diventarlo e, non a caso, non fa mai provare l'intera distanza alla sua squadra di maratonete: la sofferenza del corpo che si 'cannibalizza' non si può preparare in anticipo per intero – «Ci sono molti sport in cui il gesto viene provato solo a pezzi» [Ap 271]. Lo spettacolo del corpo che prova l'autodistruzione può consumarsi solo al momento reale della performance 'reale'.

Che Dario sia un alter ego di Mauro è chiaro fin da *A perdifiato*, dove la contiguità tra la persona dell'autore e il personaggio di carta è dislocata nella figura di Maura, che mette in rilievo le tracce di un autobiografismo inquieto, che ha bisogno di rivelarsi e al tempo stesso camuffarsi. Gli strati che velano questa contiguità vengono abrasi in *Prima di sparire*, dove l'autore e il suo alter ego convivono nelle pagine dello stesso libro, pur vivendo a livelli diversi di realtà. Più che di una scissione, si tratta di una tautologia ossessiva. A ben vedere, la storia di Dario che tradisce Maura è simile a quella di Mauro che tradisce Anna: è lo stesso sentimento di stallo e paralisi che in entrambi i casi viene descritto. Così come Dario desidera che Maura muoia, Mauro si chiede se per uscire dalla situazione in cui si trova non potrebbe uccidere Susanna, Anna oppure se stesso. La presenza dell'io autoriale svela l'insufficienza dell'alter ego, eppure non ne determina la liquidazione. Mauro non prende il posto di Dario – cioè il proprio posto – e Dario non si riassorbe nei lineamenti di Mauro.

C'è, anzitutto, una opportunità poetica nel mantenere il proprio alter ego accanto alla propria immagine. Il performer Dario chiarisce, per analogia, il tipo di operazione che Covacich cerca di compiere con *Prima di sparire*: esporsi come farebbe un body artist o un performer, mostrare il proprio dolore, produrre un documento veritiero della propria separazione in cui niente sia inventato e tutto somigli al corpo che si cannibalizza del maratoneta. La coesistenza dell'io e del suo alter ego non va, dunque, intesa come volontà di confondere i confini tra l'invenzione e il vissuto. Semmai l'invenzione serve, didascalicamente, a illustrare quello che il solo vissuto non rivelerebbe a pieno. Il rischio di qualunque scrittura autobiografica è, infatti, l'irrilevanza. Il personaggio di carta serve a rendere il corpo di quello di carne più vero. In questo senso, anche Maura, che a sua volta in *Prima di sparire* tradisce Dario, è alter ego di Mauro. I suoi dialoghi con Sandro sull'arte contemporanea – Sophie Calle, la performance *Lovers* di Marina Abramovic e Ulay – al pari delle performance di Dario, alludono alla dimensione teorica ed estetica in cui il libro aspira a collocarsi. In alcuni casi i diversi livelli di realtà fanno corto circuito proprio per il tramite dell'allusione alla dimensione artistica: Marina Abramovic, intenta a tagliare cipolle, compare a una cena cui Mauro e Susanna partecipano. I riferimenti alle performance compiute dall'artista serba si moltiplicano: in *The Onion* (1996) Abramovic mangia una cipolla intera; *Rhythm 0*, con il dettaglio della pistola puntata alla tempia, viene qui rievocata come la performance in cui l'artista «offriva al suo pubblico l'occasione di ucciderla» [Pds 206]; i coltelli da cucina qui maneggiati alludono a *Balkan Baroque* (1997), citata all'inizio del capitolo, in cui l'artista – «la scarnificatrice» [Pds 204] – seduta su una montagna di femori di manzo ne raschiava via i resti di muscolo. Non è forse quello che Mauro vorrebbe fare col suo libro? Scarnificare la scrittura strappando via i residui di finzione, essere al tempo stesso l'aguzzino che spolpa cadaveri – si definisce più volte Josef Mengele rispetto a Susanna – e il peccatore che espia le sue colpe che rimangono appiccicate come il sangue alle ossa.[21] Il libro è disseminato di piccoli apologhi ed episodi che rimandano o a gesti artistici che esaltano l'evidenza del corpo o a gesti reali che potrebbero essere letti come performance artistiche, come nel caso della storia dell'escursionista

americano che con un coltellino svizzero si amputa un braccio, rimasto intrappolato sotto una roccia, o come l'ossessione di Mauro che congela il suo vomito per poi rimangiarlo. L'idea di scrivere un libro che emani dal proprio corpo che soffre – fare della propria vita un'opera d'arte, «vissuta per essere fotografata ed esposta» [Pds 125] – poggia però sul presupposto, ineludibile, che la mediazione della scrittura produce una descrizione di quel corpo sofferente, 'non è' il corpo sofferente.

Il problema è che, se si vede appunto la nota conclusiva, Covacich ancora una volta appare terrorizzato dalla dialettica tra la verità e la sua mediazione espressiva – che diventa quasi sempre 'finzione', cioè falsità – e il libro che dovrebbe risolverla azzerando la fiction non solo non vi può rinunciare, facendone un commento di secondo grado alla vicenda principale, ma deve rassegnarsi alla imperfezione della verità evocata, fondata sul supporto fragile e inaffidabile del ricordo.

Il patto autofinzionale, dunque, da una parte è allontanato e il *pathos* della nota è il sintomo più evidente di questo gesto di allontanamento. Ma dall'altra il fallimento dell'istanza veritativa è inevitabile e conduce l'io che se ne è fatto garante a una *impasse* vera e propria. *Prima di sparire* non è un'*autofiction* vera e propria: ne ha il gusto per gli effetti di realtà, ma gliene mancano la ricerca di ambiguità o il sovraccarico allegorico. Al tempo stesso è difficile non leggerlo come un romanzo. Paradossalmente, il rifiuto delle ombre cinesi tipiche dell'*autofiction* respinge il testo indietro nei territori della fiction pura.

Il rischio di questo effetto *rebound* deve essere stato immediatamente chiaro a Covacich, che infatti decide di abbandonare il codice verbale e cimentarsi in un'opera d'arte puramente corporea, *L'umiliazione delle stelle*. Eppure anche questa operazione non riesce a liquidare definitivamente la dialettica tra il vero e il convenzionale, tra l'immediato e il mediato. Covacich rifà la performance di Dario Rensich, che è nata tra le pagine dei suoi libri. Rispetto al movimento tipico della scrittura autofinzionale – mettere se stessi sulla carta, diventare personaggi – qui si compie il movimento opposto: far diventare persona in carne e ossa il personaggio che a sua volta è nato alimentandosi delle ossessioni del suo autore. Se Rensich è l'alter ego di Covacich, fare Rensich significa recuperare la parte di sé alienata nell'invenzione di quel personaggio. Al tempo stesso, però, significa anche che la parte più vera della propria persona stava più in quella forma alienata e contraffatta di sé che non nell'ortonimia esibita di *Prima di sparire*.

Bisogna inoltre considerare che *L'umiliazione delle stelle* non è una performance vera e propria ma una videoinstallazione. Covacich, dunque, sceglie ancora una volta una forma espressiva in cui il reale del corpo che si consuma in diretta è restituito in forma di immagine video, per cui la cosa reale è inscindibile dalla propria immagine o, comunque, non esiste se non in forma di immagine. Covacich ne è assolutamente consapevole, sebbene la cosa continui ad essere fonte di turbamento. Ritornare alla scrittura attraverso l'uso di un eteronimo – Angela del Fabbro firma *Vi perdono*, poi inglobato in *A nome tuo* col titolo di *Musica per aeroporti* – lascia sconcertati e rivela come la partita non si sia chiusa e che nemmeno l'azione del corpo abbia soddisfatto la ricerca esasperante di una verità '*più vera*'. Lo dimostra la lettera che chiude *A nome tuo*, in cui una presunta intellettuale croata accusa Covacich non solo di aver contraffatto il video dell'*Umiliazione delle stelle*, ma di avere persino usato una controfigura.[22] È la maniera attraverso cui Covacich riduce alla lettera il senso dell'operazione compiuta con la quarta opera della pentalogia: il video è pur sempre un'immagine del corpo reale e l'uomo che vi si espone è l'incarnazione di un personaggio, cioè di qualcuno che è al tempo stesso proiezione di sé e alienazione di sé. La forma composita di *A nome tuo* dimostra che non esiste una soluzione al problema di come evitare che la verità della prova – il *rehearsing* di De Lillo – si trasformi nella simulazione della recita. L'angoscia della finzione non è superabile se non accompagnandola a una ricerca spasmodica di verità. È il fascino e insieme il limite di questo massimalismo poetico. La performance perfetta, in questo senso, sarebbe il silenzio: smettere di scrivere.

[1] Il dibattito sulla fine del postmodernismo in Italia ha attraversato fasi differenti. Alla fine degli anni Novanta, ne ha scritto per prima Carla Benedetti in *Pasolini contro Calvino*, Torino, Bollati Boringhieri, 1998 e in *L'ombra lunga dell'autore. Indagine su una figura cancellata*, Milano, Feltrinelli 1999. Una seconda fase si è aperta dopo gli attentati dell'11 settembre, scelti come data spartiacque ad esempio in R. LUPERINI, *La fine del postmoderno*, Napoli, Guida, 2005. Legata invece alla discussione sui nuovi realismi è la terza fase, inaugurata da una sezione tematica intitolata *Ritorno alla realtà? Narrativa e cinema alla fine del postmoderno*, a cura di R. Donnarumma, G. Policastro, G. Taviani, pubblicata su «Allegoria», 57, gennaio-giugno, 2008. Di poco successivo è l'interesse che alcuni filosofi, sia in ambito italiano che internazionale, hanno mostrato per la questione del realismo, come dimostrano gli ultimi lavori di Maurizio Ferraris, curatore insieme a Markus Gabriel e Petar Bojanic del convegno internazionale *Prospects for a New Realism* tenutosi a Bonn nella primavera del 2012. Una sintesi recente a più voci è M. De Caro, M. Ferraris (a cura di), *Bentornata realtà. Il nuovo realismo in discussione*, Torino, Einaudi, 2012.

[2] R. Barilli (a cura di), *Il Gruppo 63 quarant'anni dopo*, Bologna, Pendragon 2005, p. 301.

[3] M. COVACICH, *L'orecchio immenso*, in A. Moresco, D. Voltolini (a cura di), *Scrivere sul fronte occidentale*, Milano, Feltrinelli, 2002, p. 88.

[4] Questo l'originale del passo: «What begins in solitary otherness becomes familiar and even personal. It is about who we are when we are not rehearsing who we are»: D. DE LILLO, *The Body Artist*, New York, Scribner 2001.

[5] È la tesi portante di G. MAZZONI, *Teoria del romanzo*, Bologna, Il Mulino, 2011.

[6] Com'è noto la prima definizione di *autofiction* si trova in *Fils* di Serge Doubrovski, pubblicato nel 1977. All'interno dell'ampia produzione critica e teorica francese sull'*autofiction* mi sono servita di V. COLONNA, *L'Autofiction. Essai sur la fictionnalisation de soi en littérature*, thèse sous la direction de G. Genette, EHESS, 1989, poi ripubblicata col titolo *Autofiction et autres mythomanies littéraires*, Auch, Tristam, 2004; G. GENETTE, *Fiction et diction*, Paris, Éditions du Seuil, 1991; *Autofictions & Cie*, sous la direction de S. Doubrovsky, J. Lecarme et P. Lejeune, Nanterre, Université Paris X, 1993; M. DARRIEUSSECQ, *L'autofiction, un genre pas serieux*, «Poétique», n. 107, 1996; P. GASPARINI, *Est-il je? Roman autobiographique et autofiction*, Paris, Éditions du Seuil, 2004, e ID., *Autofiction. Une aventure du langage*, Paris, Éditions du Seuil, 2008; M. OUELLETTE-MICHALSKA, *Autofiction et dévoilement de soi*, Montréal, XYZ Éditions, 2007; P. VILAIN, *L'Autofiction en théorie*, Chatou, Les Éditions de la Transparence, 2009; *Autofiction(s)*, Toulouse, Éditions Universitaires du Sud, 2009. Occorre poi ricordare il sito www.autofiction.org che presenta un archivio bibliografico molto ricco.

[7] Se si guarda ad esempio proprio l'archivio del sito www.autofiction.org, nella pagina dedicata alle *autofiction* di lingua inglese i casi dubbi sono moltissimi: *In cold blood*, dove la presenza dell'io autoriale è ridotta al minimo, difficilmente potrebbe essere definito un'*autofiction*; *The Discomfort Zone* di Jonathan Franzen è un *memoir* a tutti gli effetti e la costruzione di alter ego fortemente autobiografici come nel caso del Bandini di John Fante o dello Zuckerman di Philip Roth non costituiscono affatto esperimenti di *autofiction*. Un caso a parte è, invece, *Operation Shylock*, che si colloca proprio sul terreno d'elezione dell'*autofiction* e lavora attorno a uno dei suoi temi prediletti, quello dell'identità. Anche Easton Ellis è incluso in questo elenco e pur essendo quella autobiografica una componente essenziale della sua opera, persino *Lunar Park*, che esibisce un patto autofinzionale, si presenta – come spiego più avanti nel testo – come un'*autofiction sui generis*.

[8] In Italia la categoria di *autofiction* ha avuto – e ha tuttora – una fortuna significativa non solo tra gli scrittori che, più o meno consapevolmente, l'hanno praticata (Siti prima e con più acutezza di altri), ma anche tra i critici che l'hanno adottata. Un esempio recente è dato da D. GIGLIOLI, *Senza trauma. Scrittura dell'estremo e narrativa del nuovo millennio*, Macerata, Quodlibet, 2011, che legge l'*autofiction* come sintomo del 'cliché' della fine dell'esperienza, concetto benjaminiano già ripreso da A. SCURATI, *La letteratura dell'inesperienza. Scrivere romanzi al tempo della televisione*, Milano, Bompiani, 2006. Una sintesi del dibattito francese e un tentativo di mappatura del campo italiano si ha in V. MARTEMUCCI, *L'*autofiction *nella narrativa italiana degli ultimi anni. Una rassegna critica e un incontro con gli autori*, «Contemporanea», 6, 2008, pp. 159-188, che presenta anche delle interviste a Edoardo Albinati, Davide Bregola, Michele Mari, Tiziano Scarpa, Emanuele Trevi. È interessante notare come, tranne Bregola, ciascuno di questi scrittori si mostri piuttosto riluttante ad essere catalogato come autore di *autofiction*.

[9] Si vedano, ad esempio, P.J. EAKIN, *Touching the World: Reference in Autobiography*, Princeton, Princeton University Press, 1992; J. STURROCK, *The Language of Autobiography: Studies in the First Person Singular*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993; G. GUDMUNDSDÓTTIR, *Autobiography and Fiction in Postmodern Life Writing*, Amsterdam-New York, Rodopi, 2003.

[10] Un contributo italiano recente alla teoria dell'autobiografia è M.A. MARIANI, *Sull'autobiografia contemporanea*, Roma, Carocci, 2011.

[11] Cfr. P. DE MAN, *Autobiography as De-Facement*, in ID., *The Rhetoric of Romanticism*, New York, Columbia University Press, 1984, pp. 67-81.

[12] Mi riferisco in particolare a P. RICOEUR, *Soi-même comme un autre*, Paris, Éditions du Seuil, 1990.

[13] Propone, con argomenti convincenti, una lettura non postmoderna dell'*autofiction* e delle «scritture dell'io» in genere R. DONNARUMMA in *Ipermodernità: ipotesi per un congedo dal postmoderno*, «Allegoria», 64, 2011. Sul rapporto tra fiction e non fiction, si veda sempre R. DONNARUMMA, *Angosce di derealizzazione. Fiction e non fiction nella narrativa italiana di oggi*,

in H. Serkowska (a cura di) *Finzione, cronaca, realtà. Scambi, intrecci e prospettive nella narrativa italiana contemporanea*, Massa, Transeuropa, 2011, pp. 23-50.
[14] Una descrizione della performance si trova in M. Abramovic *et alii*, *Artist Body: Performances 1969-1998*, Milano-New York, Charta, 1998. Un commento audio della stessa Abramovic si trova sul sito del MoMA http://www.moma.org/explore/multimedia/audios/190/1972.
[15] Ivi, p. 84.
[16] Si veda, ad esempio, questa intervista del 2005 pubblicata sulla rivista «Ateatro»: http://www.trax.it/olivieropdp/mostranew.asp?num=100&ord=15. Sulla distanza tra *performance art* e teatro si vedano almeno R.L. GOLDBERG, *Performance Art from Futurism to the Present*, London, Thames & Hudson, 2001; B. MARRANCA, *Performance Histories*, New York, PAJ Publications, 2008.
[17] Per citare i romanzi di Mauro Covacich mi servirò del seguente sistema di sigle: Ap = *A perdifiato* [2003], Torino, Einaudi, 2005; F = *Fiona*, Torino, Einaudi, 2005; Pds = *Prima di Sparire*, Torino, Einaudi, 2008; Ant = *A nome tuo*, Torino, Einaudi, 2011; Ac = *L'arte contemporanea spiegata a tuo marito*, Roma-Bari, Laterza 2011.
[18] Anche Raffaele Donnarumma, nel saggio *Esercizi di esproprio e di riappropriazione.* A nome tuo *di Covacich*, su questo stesso numero di «Arabeschi», si sofferma con osservazioni acute e condivisibili su un confronto con la *body art* e la *performance art* in genere.
[19] Condotto nell'agosto del 1971 dallo psicologo Philip Zimbardo, l'esperimento consisteva nel porre all'interno di una prigione, in una condizione di convivenza forzata, un gruppo di individui maschi suddivisi in guardie carcerarie e detenuti. Dopo soli due giorni il gruppo dei prigionieri tentò azioni di insubordinazione che alimentarono l'inizio di una serie di atteggiamenti sadici e vessatori, al limite della tortura psicologica, da parte delle guardie. L'esperimento venne interrotto dopo sei giorni. Un resoconto si trova in P. ZIMBARDO, *Pathology of Imprisonment*, in D. Krebs (ed.), *Reading in Social Psychology: Contemporary Perspectives*, New York, Harper & Row, 1982, pp. 249-51.
[20] Cfr. M. COVACICH, *La poetica dell'Unabomber*, Roma, Theoria, 1999. È interessante notare come già qui l'azione del terrorista venga interpretata in senso performativo: «La sua opera non dà spiegazioni, non illustra, non interpreta, non rappresenta, e quindi non ha bisogno di essere interpretata. La sua opera agisce, è energetica, visiva, la si percepisce immediatamente con il male che produce, e basta» (ivi, p. 126).
[21] La descrizione della performance *Balkan Baroque* in *L'arte contemporanea spiegata a tuo marito* si concentra soprattutto su questa ambivalenza tra carnefice e vittima. Cfr. Ac 62-65.
[22] Si sofferma sulla lettera, con conclusioni che condivido completamente, Donnarumma nel suo saggio *Esercizi di esproprio e di riappropriazione*, cit.

n. 1, gennaio-giugno 2013

Marco Maggi

Per la prosopopea dell'Italia di Giacomo Leopardi

Since the seminal works by De Sanctis and Carducci, the personification of homeland represents a keystone in the interpretation of Giacomo Leopardi's poem All'Italia (1818). In this paper, the topic is related both to memory traumas in the Age of Napoleon and to the expectations of a cultural and political revival of Italy. The predominant role played in this context by visual arts (mostly by the outstanding personality of Antonio Canova) is considered, as well as the commitment of Pietro Giordani – Leopardi's first mentor – as related to their spread and appreciation. The personification of Italy in Leopardi's canzone is eventually connected to a nineteenth-century avatar of Raffaelo Sanzio's Salita al Calvario, a central icon in neoclassical imagery. As a result, new light is shed on the young poet's relations to visual arts – especially on his ambivalent attitude toward Neoclassicism – as well as on the political reuse of biblical themes during the Risorgimento.

O patria mia, vedo le mura e gli archi
E le colonne e i simulacri e l'erme
Torri degli avi nostri,
Ma la gloria non vedo,
Non vedo il lauro e il ferro ond'eran carchi
I nostri padri antichi. Or fatta inerme,
Nuda la fronte e nudo il petto mostri.
Oimè quante ferite,
Che lividor, che sangue! oh qual ti veggio,
Formosissima donna! Io chiedo al cielo
E al mondo: dite dite;
Chi la ridusse a tale? E questo è peggio,
Che di catene ha carche ambe le braccia;
Sì che sparte le chiome e senza velo
Siede in terra negletta e sconsolata,
Nascondendo la faccia
Tra le ginocchia, e piange.
Piangi, che ben hai donde, Italia mia,
Le genti a vincer nata
E nella fausta sorte e nella ria.[1]

1. La prosopopea della patria nella canzone *All'Italia* di Giacomo Leopardi si staglia su un fondale intessuto di reminiscenze poetiche[2] ed elaborati riferimenti alla storia nazionale: quella remota della romanità (gli «archi» e le «colonne») e dell'età comunale (l'«erme torri»);[3] ma anche quella prossima e ancor pulsante dell'età napoleonica, solo che la visuale sia allargata (è la stessa storia redazionale a invitarvi)[4] alla gemella canzone *Sopra il monumento di Dante che si preparava in Firenze*.

Nella canzone su Dante Leopardi inscena un dramma della memoria culturale:[5] il trauma delle spoliazioni napoleoniche di opere d'arte[6] nell'«ultima sera» della patria («Beato te [Dante] che il fato / A viver non dannò fra tanto orrore; / Che non vedesti in braccio / L'itala moglie a barbaro soldato; / (...) / *Non degl'itali ingegni / Tratte l'opre divine a miseranda / Schiavitude oltre l'alpe, e non de' folti / Carri impedita la dolente via*»),[7] felicemente risolto con la missione di Antonio Canova a Parigi (agosto/ottobre 1815) e la restituzione di parte delle opere trafugate; quindi l'accorato e ultimativo appello del poeta al «guasto legnaggio», al quale non sono più concesse scusanti:

Mira queste ruine
E le carte e le tele e i marmi e i templi;
Pensa qual terra premi; e se destarti
Non può la luce di cotanti esempli,
Che stai? levati e parti.
Non si conviene a sì corrotta usanza
Questa d'animi eccelsi altrice e scola:
Se di codardi è stanza,
Meglio l'è rimaner vedova e sola».[8]

Ai monumenti del passato recuperati e presenti (e a quello di Dante erigendo in Firenze, al quale il poeta affida identico monito)[9] Leopardi oppone nelle due canzoni il monumento assente: la tomba dei soldati italiani dispersi durante la campagna napoleonica di Russia («E i negletti cadaveri all'aperto / Su per quello di neve orrido mare»).[10]

Il poeta pone qui il lettore di fronte a un secondo trauma della memoria.[11] Anche in questo caso l'infelicità del presente si staglia sullo sfondo della felicità degli antichi, quegli eroi delle Termopili il cui sepolcro è perpetua memoria del loro valore («La vostra tomba è un'ara»):[12] «Prima divelte, in mar precipitando, / Spente nell'imo strideran le stelle, / Che la memoria e il vostro / Amor trascorra o scemi»;[13] insepolti sono invece destinati a rimanere i cadaveri dei soldati italiani costretti a combattere per lo straniero: «[...] Anime care, / Bench'infinita sia vostra sciagura, / Datevi pace; e questo vi conforti / Che conforto nessuno / Avrete in questa o nell'età futura».[14]

2. Per il dramma dei caduti italiani nelle campagne napoleoniche Leopardi poteva trarre ispirazione dalla letteratura artistica, in particolare dalla *Storia della scultura* di Leopoldo Cicognara, opera che culmina con la figura di Canova quale restauratore della grandezza della scultura. Nella ricostruzione di Cicognara, l'età zenitale delle arti in Italia coincide con il momento della massima infelicità della patria:

> Fu l'Italia infelicissima, ma non furon codardi i suoi figli; se non che venner sospinti fin nell'estrema Iberia e nel gelato settentrione a militare per estranei interessi; e coperti di gloria lunge dal patrio suolo, lasciando le vedove spose e le madri desolate, non ebbero mano amica e ospitale che tergesse i sudori delle lor fronti, o medicasse le lor ferite, come accadeva nelle antiche guerre d'Italia, nelle quali si combatteva per la patria fortuna. E questa fu massima fra le sventure; poiché per lo meno nel giro di pochi anni perirono cento mila giovani valorosi, senza spargere una stilla di sangue per la indipendenza della loro terra.[15]

Anche per l'iconografia dell'Italia, pur senza aderire ai suoi dettami (almeno non integralmente),[16] Leopardi dovette ispirarsi all'immaginario neoclassico, soprattutto nella versione datane dal suo primo mentore, Pietro Giordani, gran sacerdote del culto canoviano,[17] che tra le altre cose gli raccomandò la lettura proprio del libro di Cicognara.[18]

L'Italia piangente sui figli caduti è una costante dell'iconografia risorgimentale.[19] La versione datane nella prima canzone leopardiana è stata oggetto di giudizi critici contrastanti e al loro stesso interno contrastati, a cominciare da quello di Francesco De Sanctis, il quale, pur non nascondendo la propria ammirazione per la «statua perfetta» forgiata da Leopardi, ne biasimava l'eccessiva politezza, il suo essere opera (si direbbe ricorrendo alle categorie fondamentali dell'estetica desanctisiana) più di artista che di poeta: «Qui si vede il giovane tutto intento a formare una statua, non fantastica, come pur si dovrebbe, ma reale e compita, con gli ultimi tocchi e le ultime carezze, che raddolciscano l'impressione di quelle ferite e di quelle catene». Non che il pensiero sia assente, o i sentimenti posticci; a peccare di artificiosità è piuttosto «la *messa in iscena*, il procedimento meccanico col quale sono presentati»: «La cornice è di un oro sospetto e di

cattivo gusto, ma il quadro è di Raffaello», come rivelano i non pochi versi di «squisita semplicità» di cui la canzone è punteggiata; «e che grazia» riconosce il critico «in quei due ultimi versetti: "*Nascondendo la faccia / Tra le ginocchia, e piange!*"».[20] Lapidario in proposito il giudizio di Carducci, che pure rivalutò la capacità delle prime liriche leopardiane di muovere al gesto eroico per la patria: «Le statue non si fanno di frasi, come né le donne di cenci».[21]

Più di recente è giunta, da parte di Luigi Blasucci, la riconsiderazione del «sentimento» non puramente retorico, ma intriso di vero «calore» e «intensità», dell'ipotiposi della patria, nella quale Leopardi supererebbe i pur presenti modelli (il Fulvio Testi di una canzone al Duca di Savoia), sino a «infondere nella statua tradizionale tanta vita affettiva da farla diventare una creatura del suo sentimento»: non tanto «una finzione allegorica», quanto piuttosto «una creatura infelice da compiangere e da confortare», sul modello delle canzoni civili petrarchesche.[22]

Altri prima di Blasucci avevano individuato precedenti nella poesia italiana tra Sei e Settecento;[23] e viene preziosa l'indicazione che rinvia al secondo libro dell'*Eneide* tradotto da Leopardi nel 1816: «Era, sparte le chiome, e invano al cielo / gli ardenti lumi sollevando, i lumi / ché non potea, da vincoli distrette, le delicate mani» (vv. 403-406).[24] Ma più di tutte pare da seguire la proposta di Francesca Fedi che, dietro la «statua» figurata con parole da Leopardi, invita a riconoscere precisi referenti nel campo delle arti visive.[25]

Il ruolo maieutico svolto da Pietro Giordani nella genesi delle prime canzoni leopardiane è un dato critico acquisito.[26] Resta, è vero, il vuoto di testimonianze relativo ai cinque giorni, senz'altro decisivi, nei quali Giordani soggiornò a Recanati, immediatamente dopo i quali si colloca la stesura delle canzoni *All'Italia* e, subito a ruota, *Sopra il monumento di Dante*; la corrispondenza di Leopardi consente tuttavia di seguire da presso il dialogo tra i due (che, per inciso, Giordani intesse sin da principio con paragoni presi a prestito dall'ambito delle arti visive).[27]

Il 12 marzo 1817 Giordani invia a Leopardi, in contraccambio di una copia della citata versione del secondo libro dell'*Eneide*, un suo volumetto dal titolo *Alcune prose* (Milano, Silvestri, 1817), comprendente, tra le altre, una *Lettera al celebratissimo Antonio Canova*. Nella risposta (datata 30 maggio 1817) Leopardi si sofferma con giudizi elogiativi su un altro componimento della raccolta, un discorso pronunciato nel 1811 dal titolo *Sopra un dipinto del Cav. Landi e uno del Cav. Camuccini*. Di questa prosa Leopardi apprezza da un lato «la leggiadria e morbidezza straordinaria», dall'altro la «proprietà e forza» dell'ipotiposi, «tanto necessarissima e difficilissima per descrivere e mettere innanzi agli occhi un quadro»: «Cimento proprio terribile» conclude, «e da spaventare ogni men prode e potente di Lei, mettere così apertamente alle prese l'arte di scrivere colla pittura».[28] L'ammirazione non esclude tuttavia il dissenso rispetto a un principio estetico formulato da Giordani, secondo il quale «senza stringente necessità della storia (e anche allora con buon giudizio e garbo) non si dee mai figurare il brutto»: precetto che Leopardi non può sottoscrivere, data la sua fedeltà a quello alternativo per il quale «ufficio delle belle arti» è «imitare la natura nel verisimile», senza dunque escludere il brutto, purché credibile.[29]

Nel *Discorso sopra un dipinto del Cav. Landi e uno del Cav. Camuccini* Giordani confronta le tele di due pittori italiani suoi contemporanei, da pochi anni collocate (dopo il *vernissage* d'uso a Roma, trionfale per entrambe) nella Chiesa di San Giovanni in Canale a Piacenza. La prima opera, di Vincenzo Camuccini, rappresenta la *Presentazione di Gesù al tempio*. La seconda, del piacentino Gaspare Landi, che succedette a Canova nella Presidenza dell'Accademia di San Luca e realizzò un celebre ritratto dello scultore, rappresenta la *Salita al Calvario*, tema reso celebre dal dipinto di Raffaello noto come lo *Spasimo di Sicilia*.

Nonostante sia Camuccini che Landi realizzino a parere di Giordani l'ideale moderna arte italiana di cui egli fu infaticabile propugnatore,[30] nel suo discorso egli non fa mistero della propria preferenza per il secondo, rimproverando all'altro, in accordo con i principi estetici sopra ricordati, di aver violato il decoro nella rappresentazione del «sozzo» e «tetro aspetto» di un personaggio secondario. Perfettissima è invece la *Salita al Calvario* e addirittura, per certi aspetti, preferibile al dipinto di Raffaello:

Tale soggetto fu trattato da Raffaello; in quella tavola, alla cui famosa bellezza anche il mare e le tempeste e i naufragi miracolosamente perdonarono; la quale destinata alla Sicilia, e di là recata a Madrid, è da noi conosciuta per due stampe mediocri e per la buona descrizione del Mengs. Ma il concetto del Sanzi è tutt'altro che quello del Landi: né di questa diversità viene al Landi altro che lode. Conciossiaché Raffaele rappresentò Gesù per tanti crudeli strazi affievolito e caduto sotto il carico del patibolo; affannata la madre, e implorante da que' manigoldi compassione al suo povero figliuolo: soggetto veramente di molta pietà, e da Raffaello nobilmente mostrato. Il quale però non trasse dalla evangelica istoria quella caduta, avvegnaché ragionevolmente la imaginasse. Abbonda di pietà anche il concetto del Landi; e si aggiunge grandezza profetica. Poiché mentre la croce dai sacrati omeri di Gesù a quelli del contadino Simone si tramuta, Cristo in piedi ritto, con quella sua mansuetudine e autorità divina, alla moltitudine che piangendo e lamentando lo seguitava dice, che non di lui, ma di sé stessi e de' figliuoli, per lo soprastante eccidio alla patria sfortunata, debbano piangere. Così Cristo nella pittura dell'Urbinate ha persona e funzione pur di paziente; in quella del Piacentino tuttavia esercita il ministero di profeta.[31]

Gaspare Landi, *Salita al Calvario*, 1808

Raffaello Sanzio, *Salita al Calvario* o *Spasimo di Sicilia*, 1517

Tema di entrambi i dipinti è la profezia rivolta da Cristo, sulla via del Calvario, alle figlie di Gerusalemme, profezia della prossima rovina della città: «Filiæ Ierusalem, nolite flere super me, sed super vos ipsas flete, et super filios vestros, quoniam ecce venient dies, in quibus dicent: "Beatae steriles et ventres, qui non genuerunt, et ubera, quae non lactaverunt!"».[32] Giordani illustra per sommi capi le avventurose vicende del quadro di Raffaello, dipinto su commissione del monastero olivetano di Santa Maria dello Spasimo in Palermo, poi trasferito a Madrid nel 1622 (la storia delle trasmigrazioni dei quadri di Raffaello, ha scritto Quatremère de Quincy, è essa stessa «une espèce de science»).[33] Cita dunque la «buona descrizione» dello *Spasimo* data da Anton Raphael Mengs nel 1776, cui è opportuno fare riferimento per comprendere la vena sottilmente polemica che attraversa questo passo del discorso di Giordani.

Nella prospettiva critica di Mengs la *Salita al Calvario* è «unica per la sua gran bellezza» tra le opere di Raffaello, che egli considera «senza contrasto il maggior pittore fra tutti quelli, de' quali si sono conservate opere fino alla nostra età».[34] Ciò vale in particolare per la figura di Cristo rappresentata nel dipinto, sulla quale (insieme a quella della Vergine, in vesti azzurre alla sua destra) la descrizione di Mengs maggiormente si sofferma. Oltre che «d'una eccellenza, e bellezza quasi incomprensibile», l'immagine di Cristo dipinta da Raffaello si mostra infatti compiutamente rispondente all'idea della divinità del personaggio, nello «spirito profetico» di cui essa appare accesa:

Gesù Cristo si vede caduto, non debole però, né abbattuto, anzi in atto di minacciare colle sue parole, come riferisce il Vangelo; e il suo aspetto oltre di essere in questo quadro d'una

> eccellenza, e bellezza quasi incomprensibile, si manifesta acceso di spirito profetico; il che corrisponde esattamente alla divina persona, che rappresenta, la quale era sempre Dio benché in passione.[35]

Raffaello attribuì il vaticinio sopra la rovina di Gerusalemme a un Cristo caduto sotto il peso della croce. Di questa caduta, per quanto utile a spiegare l'arruolamento del Cireneo, la Scrittura non fa menzione. Ma non è l'infedeltà al testo evangelico (che è, al contrario, fedeltà alla pietà popolare della via crucis) che Giordani rimprovera a Raffaello, bensì l'aver mancato nel rappresentare il «ministero di profeta» esercitato da Cristo in questo frangente. L'errore sta, con tutta evidenza, nell'aver dipinto Cristo caduto in terra, «soggetto di molta pietà», ma a scapito della «grandezza profetica», che, contrariamente a Mengs, Giordani nega a questa figura. Il Cristo di Landi è invece «in piedi ritto», sola posa adeguata al «ministero di profeta».

Del dipinto di Landi Giordani ammira anche la minuziosa descrizione di alcune figure secondarie, in particolare il gruppo delle «figlie di Gerusalemme» a lato del Cristo:

> Gittata a' suoi piedi la bella Maddalena lagrimosa; *coi* dorati *capegli sparsi*, colle braccia e le mani spante; mostra che più si dolga per tanto patire del suo amato maestro, che per li minacciati guai della città. Di questo terrore ben è compresa colei che le sta presso, e guarda tremante nel Mandato di Dio, mentreché a un suo fanciulletto fa riverenti e supplichevoli verso lui le mani e le ginocchia. Un'altra *piange seduta e spaventata*, *rimovendo il velo dalla faccia*, e stringendosi (come nelle grandi passioni) al seno un pargoletto.[36]

La descrizione delle formule patetiche attribuite alle «filiæ Ierusalem» pare echeggiare nei versi 14-17 della personificazione leopardiana di *All'Italia* attraverso studiate riprese lessicali:

Sì che sparte le chiome	*coi ... capegli sparsi*
[e senza velo	*rimovendo il velo dalla faccia*
Siede in terra negletta e sconsolata	*... seduta e spaventata*
Nascondendo la faccia	
Tra le ginocchia, e piange.	*piange ...*

Il riferimento alla scena evangelica illustrata nei dipinti di Raffaello e Landi fornisce altresì la chiave per l'interpretazione della postura che, apparsa così graziosa a De Sanctis, fu unanimemente censurata dai critici posteriori[37] («Nascondendo la faccia / Tra le ginocchia»): valga per tutti il giudizio di Francesca Fedi, che parla di «intensificazione iperbolica del gesto», da non intendersi dunque alla lettera, «a meno di attribuire alla figura un espressionismo quasi 'ginnico'».[38] Se invece, come suggerisce Ernesto De Martino, nella lamentazione delle figlie di Gerusalemme si riconosce una manifestazione del pianto rituale antico,[39] il gesto e la postura dell'Italia piangente sui figli dispersi possono essere interpretati alla lettera. L'atto di abbracciare le ginocchia costituisce infatti uno schema ricorrente della lamentazione funebre, attestato da fonti iconografiche e scritte, nella letteratura sia classica che cristiana antica e nel folklore;[40] lo stesso vale per altre formule patetiche che dalla descrizione di Giordani passano nei versi di Leopardi, come le chiome sciolte, le palme delle mani rovesciate con «valenza di separazione e di allontanamento», i seni scoperti, che nel caso della madre in lutto per il figlio «assurgono a simbolo del latte dato e perduto e al tempo stesso a scongiurante invito al ritorno».[41]

3. Il riuso di icone e simboli appartenenti alla sfera della religione, principalmente quella cristiana, costituisce uno dei tratti fondamentali dell'immaginario risorgimentale.[42] Il pianto di Cristo su Gerusalemme, in particolare, diviene nell'Ottocento un vero e proprio luogo comune a proposito dei rapporti tra Cristianesimo e politica, a partire almeno dal *Génie du Christianisme*

(1803) di Chateaubriand, secondo il quale, a riprova delle proprie tesi conciliazionistiche, in questa pericope Cristo si rivela un modello di «amour de la patrie».[43]

La questione trova particolare sviluppo in una prosa in forma di lettera redatta da Pietro Giordani nel 1833, dunque a oltre vent'anni di distanza dal discorso su Camuccini e Landi, intitolata *Del quadro di Rafaello detto lo Spasimo*. L'occasione fu data dalla pubblicazione di un'incisione di Paolo Toschi, artista con il quale Giordani collaborò lungamente, tratta dal dipinto di Raffaello.

Il saggio rimase incompiuto proprio nella parte in cui lo scrittore si proponeva di descrivere il quadro di Raffaello, ma ne rimangono alcuni materiali preparatori di notevole interesse. Si comincia con un paragone, all'epoca ormai canonico, tra Raffaello e Canova.[44] Ma ciò che più attrae l'attenzione è l'esposizione che fa Giordani delle «profonde intenzioni del filosofo pittore», che nella *Salita al Calvario* «mostrò la condizione del popolo giudaico sotto il dominio romano»:

> Qui entro a discorrere di Rafaello, paragonandolo nelle sue differenze e nelle somiglianze al Canova: poi trapasso a ragionare dello Spasimo; lasciando da parte la esecuzione, della quale ha detto abbastanza e da maestro il Mengs: tratto della invenzione, della composizione, della dimostrazione degli affetti; e delle profonde intenzioni del filosofo pittore; che in quella istoria corse [*sic*] tutta la bontà e la tristizia umana; e mostrò la condizione del popolo giudaico sotto il dominio romano.[45]

In un altro appunto, la situazione del «popolo giudaico» è esplicitamente proiettata su quella italiana; il dipinto assume così, agli occhi di Giordani, il valore di profezia di una servitù che Raffaello non vide, ma che egli previde «nelle istorie passate e nella natura umana»:

> Ha voluto [*scil.*: Raffaello] di quell'avvenimento farci conoscere le circostanze, e le cagioni; e le condizioni del paese nel quale successe. Era il paese dominato dallo straniero. Non vide Rafaello questa servitù d'Italia: che se la natura gli concedeva i 40 anni di vita che gli tolse, avrebbe veduto sotto due Carli e tre Filippi sottoposta l'Italia alla Spagna ec. Ma la vide nelle istorie passate e nella natura umana.[46]

Altre osservazioni accomunano, in questa lettura politica del dipinto di Raffaello, il passato e il presente «de' paesi dominati dallo straniero»:

> Descriver la condizione de' paesi dominati dallo straniero. Quando una nazione è dominata dallo straniero quello è il suo tempo più infelice; perché allora ella soffre i vizi dello straniero, e poi (che peggio è) gli adotta; e i suoi propri vizi son messi in ebulizione, e si accrescono, o fomentati sieno o contrastati dal dominante.[47]

Di minore ampiezza, ma di interesse anche maggiore, sono le note dedicate da Leopardi al pianto di Cristo sopra Gerusalemme, le quali consentono, tra l'altro, di seguire l'evoluzione della sua riflessione politica in rapporto agli ideali risorgimentali. Si tratta di una parabola la cui traiettoria dall'entusiasmo alla disillusione è nota, ma che acquista particolare risalto proprio in relazione a questo topos di derivazione biblica.

La prima occorrenza[48] si manifesta nell'abbozzo di un *Inno al Redentore*, risalente, come tutto il progetto degli *Inni cristiani*, all'estate/autunno 1819:

> E già fosti veduto piangere sopra Gerusalemme. Era in piedi questa tua patria (giacché tu pure volesti avere una patria in terra) e doveva esser distrutta desolata ec. ec. Così tutti siam fatti per infelicitarci e distruggerci scambievolmente, e l'impero romano fu distrutto, e Roma pure saccheggiata ec. ed ora la nostra misera patria ec. ec. ec.[49]

L'immagine ritorna in un passo dello *Zibaldone* posteriore di circa un anno, ove tuttavia l'enfasi su Cristo come modello di amor di patria appare assai attenuata. All'interno di un'articolata riflessione sulla decadenza dello «spirito di corpo» nelle società moderne, Leopardi osserva come anche il Cristianesimo ebbe e ha a soffrirne, in quanto «religione [...] che (senza però condannare l'amor della patria, dimostrato dallo stesso Cristo piangente sopra Gerusalemme) tuttavia ha per uno de' fondamenti l'amore universale verso tutti gli uomini»: proprio l'universalità del messaggio cristiano – conclude Leopardi – ha finito per far illanguidire lo «zelo» e l'«ardore» apologetico dei suoi seguaci, indebolendo la Chiesa al pari di quanto andava al tempo accadendo alle istituzioni laiche.[50] Importa qui soffermarsi sull'inciso presente nel passo («senza però condannare l'amor della patria»), ove appare evidente che ciò che nell'abbozzo dell'*Inno al Redentore* si configurava come positiva promozione del sentimento nazionale da parte del Cristianesimo, in questo passo dello *Zibaldone* è ormai prudente riconoscimento di una non necessaria conflittualità tra le due istanze.

Pochi mesi ancora e, in un'altra nota dello *Zibaldone*, la speranza di «rimettere in piedi l'Italia» è ormai svanita. Leopardi vi medita con mestizia sui «disordini» della lingua letteraria italiana del suo tempo, osservando che, quand'anche gl'italiani suoi contemporanei si mettessero d'impegno per rimediare a quei guasti, non farebbero in tempo – tanto i «disordini» sono radicati, e ben più nel profondo che nella lingua – a vederli riparati:

> Giacchè per rimetter davvero in piedi la lingua italiana, bisognerebbe prima in somma rimettere in piedi l'Italia, e gl'italiani, e rifare le teste e gl'ingegni loro, come lo stesso bisognerebbe per la letteratura, e per tutti gli altri pregi e parti di una buona e brava e valorosa nazione; che con questi ingegni, con queste razze di giudizi e di critica, faremo altro che ristaurare la lingua.[51]

Manifesto per le elezioni politiche del 2008

4. La «politique des survivances», ha osservato Georges Didi-Huberman, va di pari passo con la «politique des images»[52] e con l'estrinsecazione del politico *tout court*. Lo si potrebbe constatare a proposito dello *Spasimo di Sicilia* di Raffaello, immagine riaffiorante nei più drammatici e controversi tornanti della storia italiana,[53] o dell'iconografia dell'Italia in ginocchio, di recente riproposta sulla ribalta elettorale; ma anche a proposito del frontespizio di un'edizione delle *Poesie di G. Leopardi* pubblicata nel 1862.

La personificazione della patria è qui rappresentata con i tratti salienti della *descriptio* leopardiana: le chiome sciolte, gli occhi in pianto («Piangi, che ben hai donde, Italia mia», recita l'iscrizione in calce), il seno denudato, le braccia in catene: in quel 1862 Roma e Venezia, rispettivamente raffigurate nella Lupa capitolina e nel Leone di san Marco, sono ancora irredente. Ma è nel contempo una patria finalmente unificata (la proclamazione del Regno d'Italia risale all'anno precedente), cui non manca molto a che il sogno risorgimentale giunga al coronamento al quale allude il gesto del putto in alto a sinistra nell'immagine. Anche la posa della donna è mutata: ora è assisa in trono sul modello fornito dall'*Iconologia* di Cesare Ripa.

Frontespizio delle *Poesie di Giacomo Leopardi*, 1962

DI CESARE RIPA.

ITALIA CON LE SUE PROVINCIE, E PARTI DE L'ISOLE.

Rappresentazione dell'Italia in Cesare Ripa, *Iconologia*, 1603

L'immagine sopravvive a patto di soggiacere alla metamorfosi. Altre e più gloriose saranno le icone dominanti nei primi decenni del Regno, e a esse l'Italia di Leopardi dovrà fare luogo.[54] Ma ogniqualvolta la storia italiana sprofonda nel buio di un'«ultima notte», sono spettri di donne giacenti a riaffiorare, da Pasolini («Nelle chiuse palpebre d'Ilaria trema / l'infetta membrana delle notti / italiane...»)[55] alla *Bella addormentata* di Bellocchio.[56]

---

[1] G. LEOPARDI, *All'Italia*, vv. 1-20, in ID., *Poesie e prose*, a cura di M.A. Rigoni, con un saggio di C. Galimberti, Milano, Mondadori (I Meridiani), I, 1998[8], p. 5.

[2] Cfr. L. BLASUCCI, *Sulle due prime canzoni leopardiane*, «Giornale storico della letteratura italiana», 138, 1961, p. 63, ove si rinvia al sonetto *Al Conte G.B. Ronchi* di Fulvio Testi.

[3] Cfr. G. LEOPARDI, *Canti scelti. Batracomiomachia ed estratto dai Paralipomeni*, con commenti del Prof. R. Fornaciari, Firenze, G. Barbèra, 1895[3], cui rinvia G. CARDUCCI, *Le tre canzoni patriotiche di Giacomo Leopardi*, 1898, in *Edizione nazionale delle opere*, volume ventesimo: *Leopardi e Manzoni*, Bologna, Zanichelli, 1943, p. 117.

[4] L'*Argomento di una canzone sullo stato presente dell'Italia*, in G. Leopardi, *Poesie*, cit., pp. 620-622, nucleo generativo della prima e della seconda canzone patriottica: «due sorelle nate ad un parto, e similissime di fisionomia» (F. DE SANCTIS, *La prima canzone di Giacomo Leopardi*, 1869, in ID., *Saggi critici*, a cura di L. Russo, Bari, Laterza,1952, II, pp. 343-344).

[5] Sul tema della memoria culturale cfr. il fondamentale A. ASSMANN, *Ricordare. Forme e mutamenti della memoria culturale*, trad. it. di S. Paparelli, Bologna, il Mulino, 2002. Cfr. inoltre: A. ASSMANN, *La memoria culturale. Scrittura, ricordo e identità politica nelle grandi civiltà antiche*, trad. it. di F. de Angelis, Torino, Einaudi, 1997; P. RICOEUR, *La memoria, la storia, l'oblio*, ed. it. a cura di D. Iannotta, Milano, Raffaello Cortina, 2003.

[6] Sulle spoliazioni napoleoniche di opere d'arte cfr. P. WESCHER, *I furti d'arte. Napoleone e la nascita del Louvre*, trad. it. di F. Cuniberto, Torino, Einaudi, 1988; B. SAVOY, *Patrimoine annexé. Les biens culturels saisis par la France en Allemagne autour de 1800*, Paris, Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, 2003; E. STEINMANN, *Der Kunstraub Napoleons*, a cura di Y. Dohna, Roma, Bibliotheca Hertziana-Max-Planck-Institut für Kunstgeschichte, 2007, http://edoc.biblhertz.it/editionen/steinmann/kunstraub/.

[7] G. LEOPARDI, *Sopra il monumento di Dante che si preparava in Firenze*, vv. 109-112, in ID., *Poesie*, cit., p. 13, corsivi nostri. La condanna delle spoliazioni napoleoniche è già veemente nel discorso *Agl'Italiani* (maggio 1815) e, giusto a ridosso della composizione delle canzoni patriottiche, nel *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica* (gennaio/agosto 1818).

[8] Ivi, vv. 192-200, corsivo mio.

[9] «Perchè le nostre genti / Pace sotto le bianche ali raccolga, / Non fien da' lacci sciolte / Dell'antico sopor l'itale menti / S'ai patrii esempi della prisca etade / Questa terra fatal non si rivolga» (G. LEOPARDI, *Sopra il monumento di Dante*, cit., vv. 1-6).

[10] Ivi, vv. 157-158 (il tema è sviluppato ai vv. 137-170, ma com'è noto appare già nella canzone *All'Italia*, vv. 41-60).
[11] «La memoria culturale ha il suo nocciolo antropologico nella commemorazione dei defunti» (A. ASSMANN, *Ricordare*, cit., p. 35).
[12] G. LEOPARDI, *All'Italia*, cit., v. 125, calco di un frammento superstite della perduta canzone di Simonide sugli eroi delle Termopili. Si ricorderà anche il mito di Simonide padre della mnemotecnica (cfr. A. ASSMANN, *Ricordare*, cit., pp. 37-38).
[13] G. LEOPARDI, *All'Italia*, cit., vv. 121-124.
[14] G. LEOPARDI, *Sopra il monumento di Dante*, cit., vv. 162-166.
[15] L. CICOGNARA, *Storia della scultura dal suo risorgimento in Italia fino al secolo di Canova ... per servire di continuazione all'opere di Winckelmann e di D'Agincourt*, 1813-1818, Prato, ristampa anastatica dell'edizione Fratelli Giachetti, 1824, a cura di F. Leone *et al.*, Bassano del Grappa, Istituto di ricerca per gli studi su Canova e il neoclassicismo, 2007, VII, p. 8.
[16] Cfr. F. FEDI, *Mausolei di sabbia. Sulla cultura figurativa di Leopardi*, Lucca, Pacini Fazzi, 1997, da integrare con le opportune rettifiche e precisazioni di M.A. RIGONI, *Il fantoccio e la statua. Leopardi, Canova e il neoclassicismo*, in *Leopardi e l'età romantica*, a cura di M.A. Rigoni, Venezia, Marsilio, 1999, pp. 131-147.
[17] P. GIORDANI, *Il Panegirico ad Antonio Canova. Dedicandosi il suo busto nell'Accademia di Belle Arti di Bologna (28 giugno 1810)*, in ID., *Scritti editi e postumi*, a cura di A. Gussalli, Milano, Borroni e Scotti, 1856, II, pp. 16-81; e inoltre ID., *Lettera al celebratissimo Antonio Canova per l'arrivo suo sperato in Bologna (10 novembre 1809)*, ivi, pp. 337-343.
[18] Cfr. *Pietro Giordani a Giacomo Leopardi*, in G. LEOPARDI, *Epistolario*, a cura di F. Brioschi, P. Landi, Torino, Bollati Boringhieri, I, 1998, ep. 56 (15 aprile 1817), p. 84. Leopardi lesse la *Storia* del Cicognara (cui Giordani, dopo averne seguita passo a passo la stesura, dedicò un'ampia recensione: cfr. P. GIORDANI, *Scritti editi e postumi*, 3, cit., pp. 115-123) o almeno ne conobbe «l'idea informatrice» (M.A. RIGONI, *Il fantoccio e la statua*, cit., p. 143, nota 38).
[19] Cfr. M.A. BANTI, *La nazione del Risorgimento. Parentela, santità e onore alle origini dell'Italia unita*, Torino, Einadi, 2000, pp. 67-69; ID., *Sublime madre nostra. La nazione italiana dal Risorgimento al fascismo*, Roma-Bari, Laterza, 2011, pp. 97-102 in particolare; N. BAZZANO, *Donna Italia. Storia di un'allegoria dall'antichità ai giorni nostri*, Vicenza, Angelo Colla Editore, 2011, pp. 143-169. Sulla Grande Madre come archetipo fondante della psicologia collettiva italiana si veda E. BERNHARD, *Il complesso della Grande Madre*, Milano, doppiozero, 2012. Da notare anche la connotazione materna della personificazione della patria nella parafrasi di Leopardi ai vv. 4-6 della canzone petrarchesca *Italia mia*: «piacemi almeno di far quello che la patria ragionevolmente si aspetta da un buono e pietoso figlio, che è di sospirare e rammaricarmi dei suoi mali» (F. PETRARCA, *Canzoniere*, CXXVIII, introd. di U. Foscolo, note di G. Leopardi, a cura di U. Dotti, Milano, Feltrinelli, 1979, p. 162). Sull'allegoria dell'Italia in generale si rimanda a: I. PORCIANI, *Stato e nazione: l'immagine debole dell'Italia*, in S. Soldani, G. Turi (a cura di), *Fare gli italiani. Scuola e cultura nell'Italia contemporanea*, 1, Bologna, il Mulino, 1993, pp. 385-428; F. MAZZOCCA, *L'iconografia della patria tra l'età delle riforme e l'Unità*, in A.M. Banti, R. Bizzocchi (a cura di), *Immagini della nazione nell'Italia del Risorgimento*, Roma, Carocci, 2002, pp. 89-111; M. RIDOLFI, S. MATTARELLI, *Almanacco della Repubblica: storia d'Italia attraverso le tradizioni, le istituzioni e le simbologie repubblicane*, Milano, Bruno Mondadori, 2003; C. BRICE, *Italia: una allegoria debole? Sistema iconografico e identità nazionale nell'Italia della fine del XIX secolo*, «Memoria e Ricerca», 25, 2007, pp. 171-186.
[20] F. DE SANCTIS, *La prima canzone*, cit. (le citazioni dalle pp. 349-352); cfr. anche ID., *Giacomo Leopardi*, in W. Binni (a cura di), *La letteratura italiana nel secolo XIX*, Bari, Laterza, 1953, III, pp. 71-81.
[21] G. CARDUCCI, *Le tre canzoni*, cit., p. 118.
[22] L. BLASUCCI, *Sulle due prime canzoni*, cit., pp. 61-62.
[23] Cfr. G.A. CESAREO, *L'Italia nel canto di G. Leopardi e ne' canti de' poeti anteriori*, «Nuova Antologia», a. III, vol. 32 (CVI della raccolta), fasc. XV, 1889, pp. 454-455 (segnala il sonetto a Sionne di G. Cavazzoni Gianotti e quello per la nascita del principe di Piemonte di Eustachio Manfredi); N. COSTA-ZALESSOW, *Italy as a Victim: A Historical Appraisal of a Literary Theme*, «Italica», 45, febbraio 1968, pp. 236-237 (pur scettica nei confronti della critica degli influssi e delle influenze, alle pp. 221-224 individua in Fulvio Testi la svolta in cui prende forma l'iconologia risorgimentale della patria; cfr. anche EAD., *The Personification of Italy from Dante through the Trecento*, «Italica», 68, marzo1991, pp. 316-331).
[24] Cfr. V. AIRALDI, *Eroismo epico ed elegiaca pietà nell'ultima notte della patria: formule e motivi archetipici del titanismo patriottico e della compassione in Giacomo Leopardi* (inedito).
[25] La studiosa segnala, in via d'«ipotesi», l'iconografia della *provincia capta*, forse desunta dai *Dialogues upon the Usefulness of Ancient Medals* di Joseph Addison (cfr. F. FEDI, *Mausolei di sabbia*, cit., pp. 226-229; e inoltre, pp. 16-18 per un precedente nella puerile *Descrizione di un incendio*). La bibliografia sui rapporti di Leopardi con le arti visive è in costante crescita; tra i contributi di carattere generale: cfr. A. FRATTINI, *Leopardi e le arti figurative*, in A. Franceschetti (a cura di), *Letteratura italiana e arti figurative*, Firenze, Olschki, 1988, II, pp. 783-796; P. PELOSI, *Leopardi e la pittura*, ivi, pp. 797-804; G. SAVARESE, *Il figurativo e Leopardi*, «La rassegna della letteratura italiana», 2, 2002, pp. 411-418.
[26] «[...] un poeta potrebbe imaginare che la madre Italia fosse di celato entrata a questi giorni nel palazzo di Recanati e abbracciato il povero gobbino e baciatolo in fronte gli avesse detto: Sii grande nel mio nome e nel mio amore. Non l'Italia, ma qualcuno era stato a quei giorni in casa Leopardi: un brav'uomo, e dotto ed eloquente, se anche non piace più a taluni dell'oggi; un po' esaltato, un po' enfatico; ma grande amatore dell'onore italiano e grandissimo amico, e di molta autorità allora su' giovani, come scrittore: Pietro Giordani. Sì: il Giordani fu più giorni a Recanati in casa Leopardi nella prima quindicina del settembre 1818. Ecco: io non dico che suggerisse egli o ispirasse la canzone

all'Italia: dico che quella canzone fu composta dopo subito partito il Giordani» (G. CARDUCCI, *Le tre canzoni*, cit., pp. 107-108; la visita di Giordani a Recanati si svolse in realtà nella seconda metà del mese, tra il 16 e il 21 settembre).

[27] «Vede VS. i pittori, come siano impossessati de' principii, darsi a copiare le tavole de' maestri più eccellenti; per imparare in qual modo la natura meglio s'imiti e si esprima. Così agli scrittori bisogna» (*Pietro Giordani a Giacomo Leopardi*, in G. LEOPARDI, *Epistolario*, 1, cit., ep. 47 (12 marzo 1817), p. 67). «Io poi vorrei pregarla a leggere e tradurre de' prosatori greci più antichi [...] e per aver colori da imitare quella loro pittura, leggere i trecentisti» (*Pietro Giordani a Giacomo Leopardi*, Milano, 15 aprile 1817, ivi, ep. 56, pp. 81-82). Sull'importanza della mediazione di Giordani per i rapporti di Leopardi con le arti visive cfr. S. GRANDESSO, *Pietro Giordani a Bologna protagonista del dibattito artistico italiano. Il suo ruolo nell'incontro di Giacomo Leopardi con le arti figurative*, in M.A. Bazzocchi (a cura di), *Leopardi e Bologna*, Atti del Convegno di Studi per il Secondo Centenario Leopardiano (Bologna, 18-19 maggio 1998), Firenze, Olschki, 1999, pp. 19-55.

[28] G. LEOPARDI, *Giacomo Leopardi a Pietro Giordani*, in ID., *Epistolario*, cit., ep. 66 (30 maggio 1817), I, pp. 106-112.

[29] Ivi, p. 110. Precetti analoghi al principio dello *Zibaldone*: «Non il Bello ma il Vero o sia l'imitazione della Natura qualunque, si è l'oggetto delle Belle arti» (G. LEOPARDI, *Zibaldone*, a cura di R. Damiani, I, Milano, Mondadori (I Meridiani), 1997, p. 4).

[30] «[...] voi gloriosamente provate che la nostra età può ancora in Italia produrre pitture eccellenti, pitture non degeneranti dalla dignità antica, e schiettamente Italiane» (P. GIORDANI, *Sopra un dipinto del Cav. Landi e uno del Cav. Camuccini. Discorso all'Accademia di Belle Arti in Bologna, 24 luglio 1811*, in ID., *Alcune prose*, Milano, Giovanni Silvestri, 1817, p. 103; si preferisce citare da questa edizione, piuttosto che dagli *Scritti editi e postumi* di Giordani, poiché fu quella che ebbe in mano Leopardi).

[31] Ivi, pp. 92-93. Sulla pittura di Raffaello tra gli incunaboli non solo del Neoclassicismo ma della cultura visuale dell'intero Occidente, cfr. M. COMETA, *La scrittura delle immagini. Letteratura e cultura visuale*, Milano, Raffaello Cortina, 2012, pp. 239-262.

[32] *Lc.*, 23, 28-29. Da notare come anche in questo episodio sia in atto un dramma della memoria culturale, culminato con la distruzione del Tempio di Gerusalemme nel 70 d. C.

[33] A. CHRYSOSTOME, (detto Quatremère de Quincy), *Lettres au Général Miranda sur le préjudice qu'occasionnens aux arts et à la science le déplacement des monumens de l'art de l'Italie, le démembrement de ses écoles, et la spoliation de ses collections, galéries, musées, etc.* [1796], in ID., *Considérations morales sur la destination des ouvrages de l'art*, Paris, Fayard, 1989, p. 228. All'epoca in cui Giordani pronunciò il discorso su Camuccini e Landi non si era ancora compiuta l'ultima rivoluzione nel fato della celebre tavola di Raffaello, ovvero il trasferimento a Parigi ad opera di Giuseppe Bonaparte in fuga dalla Spagna (1813). Trasposta su tela durante il soggiorno francese, fu riportata a Madrid nel 1822.

[34] Si cita da R.A. MENGS, *Descrizione de' principali quadri del Palazzo Reale di Madrid* [1776], in ID., *Opere*, pubblicate da D. Giuseppe Niccola d'Azara, Parma, Stamperia Reale, 1880, p. 75 (sul dipinto di Raffaello le pp. 74-83).

[35] Ivi, p. 77.

[36] P. GIORDANI, *Sopra un dipinto*, cit., pp. 93-94, corsivo mio. La pericope evangelica illustrata nel quadro di Landi non fa riferimento alla Maddalena, che pare invece evocata dai «dorati capegli sparsi» dipinti dal pittore e sulla quale Giordani ritorna con ammirazione più avanti nel discorso (ivi, pp. 95-96). Qui importa ricordare il frequente riuso in chiave politica del personaggio, portato di recente alla ribalta con la doppia versione scolpita da Antonio Canova (se ne veda l'entusiastica descrizione in P. GIORDANI, *Panegirico ad Antonio Canova*, cit., pp. 28-29): nel *Pietro Rossi* di Francesco Hayez (1820), ove proprio la postura delle Maddalene canoviane è evocata da un personaggio femminile sulla sinistra del dipinto (un'altra donna, sul lato opposto, evoca invece l'Italia turrita del monumento ad Alfieri in Santa Croce) e nelle allegorie della patria di Lorenzo Bartolini (*L'Inconsolabile*, 1840), Vincenzo Vela (*La Desolazione*, 1851) e soprattutto ancora Hayez (*La Meditazione* o *L'Italia nel 1848*, 1850 e 1851): cfr. F. MAZZOCCA, *L'iconografia della patria*, cit.; ID., *Canova e la svolta romantica. Appunti sulla Maddalena penitente*, «800 italiano», 5, 1992, pp. 4-10; ID., *La delusione e il consenso nella pittura risorgimentale*, «Il Risorgimento», (*Il mito del Risorgimento nell'Italia unita.* Atti del Convegno, Milano, 9-12 novembre 1993), 1-2, 1995, pp.. 72-73; ID., *La fortuna universale di Canova e dei "classici moderni". Bartolini e Tenerani*, in S. Androsov, F. Mazzocca (a cura di), *Canova alla corte degli zar. Capolavori dall'Ermitage di San Pietroburgo*, Catalogo della mostra, Milano, Palazzo Reale, 23 febbraio-2 giugno 2008, Milano, Federico Motta Editore, 2008, pp. 40-49.

[37] «Del resto io abbandono a chi vuole l'ammirazione della grazia che il De Sanctis trova in que' due versi *Nascondendo la faccia Tra le ginocchia e piange*. Non ci è ancora il leone [nota il critico napoletano] ma si vedono le unghie. Oh, i leoni si riconoscono ad altro» (G. CARDUCCI, *Le tre canzoni*, cit., p. 117). Ma già Cesareo: «[...] l'Italia che nasconde la faccia tra le ginocchia, se bene Francesco De Sanctis vi trovasse della grazia, non fa certo prova di dignità; e il Leopardi, artista greco, vale a dire, composto sempre e sempre squisito, non credo che l'avrebbe così atteggiata più tardi» (G.A. CESAREO, *L'Italia*, cit., p. 454). L'immagine si trova comunque anche presso i Greci (Teocrito, *Idilli*, XVI, v. 11): cfr. M. GIGANTE, *Leopardi, "All'Italia", v. 16 s.*, «Giornale storico della letteratura italiana», 2000, p. 594.

[38] F. FEDI, *Mausolei di sabbia*, cit., p. 229.

[39] Ne rappresenterebbe l'ultima manifestazione, prima della rivoluzione nell'economia della morte e del lutto portata dal Cristianesimo: «Con queste parole [le parole di Cristo sul Calvario alle 'Filiæ Ierusalem', *Lc.*, 23, 27-29] il cordoglio si sposta dalla morte fisica dell'uomo a quella morte morale che è il peccato: al centro della storia sta ora la

morte esemplare dell'Uomo-Dio, una morte che vince la morte e che per questa vittoria è "primizia dei dormienti", onde poi anche i dormienti risorgeranno con corpi incorrotti al suono dell'ultima tromba, come dirà Paolo. Da ora in poi, nella nuova coscienza religiosa e culturale, il morire naturale non dovrà più apparire nella sua scandalosa forza autonoma, ma sarà ricondotto a quella vera forza annientatrice che è il peccato come 'pungiglione della morte'. Con ciò appare decisa la sorte dell'antica lamentazione funeraria, e chiusa per sempre la sua epoca storica» (E. DE MARTINO, *Morte e pianto rituale. Dal lamento funebre al pianto di Maria* [1958], Torino, Bollati Boringhieri, 1975, p. 324). A proposito di *All'Italia*, una premonizione in De Sanctis: «Precedono due strofe [le prima e la seconda della canzone], quasi funebre preludio» (F. DE SANCTIS, *La prima canzone*, cit., p. 347).

[40] Cfr. E. DE MARTINO, *Morte e pianto rituale*, cit., pp. 379-80, che, tra gli altri, riporta un passo delle *Confessioni* di sant'Agostino nell'episodio della conversione: «Si vulsi capillum, si percussi frontem, si consertis digitis amplexatus sum genu» (*Confess.*, VIII, 20); ma vedi inoltre l'*Atlante figurato* in appendice all'opera di De Martino, ill. 17-20, 28, 31, 62b. Nella medesima posa si rifugia, sopraffatta dal dolore, Maria Bergamas, la madre di un caduto della Prima guerra mondiale cui venne affidata la scelta della salma del Milite Ignoto: «Ma oltrepassata la prima [bara], ella cadde in ginocchio dando il senso che la pena fisica l'avesse affranta» (O. CAVARA, *L'apoteosi del Milite Ignoto ad Aquileja*, «L'Illustrazione italiana», 6 novembre 1921, p. 532, cit. in M.A. BANTI, *Sublime madre nostra*, cit., p. 141).

[41] E. DE MARTINO, *Morte e pianto rituale*, cit., rispettivamente le pp. 95-96, 216, 225.

[42] Cfr. M.A. BANTI, *Sublime madre nostra*, cit.; M. VIROLI, *Come se Dio ci fosse*, Torino, Einaudi, 2009 (su Leopardi le pp. 173-175).

[43] «L'amour de la patrie trouva chez lui un modèle: "*Jérusalem, Jérusalem,* s'écrioit-il, en pensant au jugement qui menaçoit cette cité coupable, *j'ai voulu rassembler tes enfans, comme la poule rassemble ses poussins sous ses ailes; mais tu ne l'a pas voulu!*". Du haut d'une colline, jetant ses tristes yeux sur cette ville condamnée pour ses crimes à une horrible destruction, il ne put retenir ses larmes: *Il vit la cité,* dit l'apôtre, *et il pleura*!» (F.R. DE CHATEAUBRIAND, *Génie du Christianisme, ou Beautés de la religion chrétienne*, Paris, Migneret, 1803, p. 120; cita i vaticinî di Cristo su Gerusalemme precedenti a quello sul Calvario: cfr. *Lc.*, 13, 34; 19,41).

[44] Proprio l'anno precedente (1832) Leopardi aveva contribuito alla consacrazione del parallelo, dettando l'epigrafe per un busto di Raffaello che faceva da *pendant*, nella villa suburbana di Scornio del pistoiese Niccolò Puccini, a un busto di Canova accompagnato da un'epigrafe di Giordani (cfr. G. LEOPARDI, *Iscrizione sotto il busto di Raffaello*, in ID., *Poesie e prose*, cit., p. 1016).

[45] P. GIORDANI, *Del quadro di Rafaello detto Lo Spasimo e dell'intaglio in rame fattone dal Cavalier Toschi,* in ID., *Scritti editi e postumi*, cit., p. 263.

[46] Ivi, p. 264 (l'evocazione della natura contiene un accenno al celebre epitaffio del pittore dettato da Pietro Bembo: «Ille hic est Raphael timuit quo sospite vinci, rerum magna parens et moriente mori»).

[47] *Ibidem*.

[48] Sul tema cfr. G. LEOPARDI, *Condanna e viaggio del Redentore al Calvario*, *Discorsi sacri* (1809-1814), in ID., *Prose*, cit., pp. 560-566.

[49] G. LEOPARDI, *Inni cristiani* (abbozzo), in ID., *Poesie*, cit., p. 639 (sul progetto nel suo insieme cfr. G. GETTO, *Gli inni cristiani*, in ID., *Saggi leopardiani*, Firenze, Vallecchi, 1966, pp. 239-272). Per l'immagine di altre patrie giacenti vedi B. LAWAL, *After an imaginary slumber: visual and verbal imagery of 'awakening' Africa*, «Word & Image», 26, aprile 2010, pp. 413-428. Per opposizione, sulla «verticalità» con «figura e funzione profetica» degli alter ego leopardiani cfr. E.N. GIRARDI, *La componente biblica nei "Canti" e nelle "Operette morali"*, «Testo», 20, 1999, pp. 15-16.

[50] G. LEOPARDI, *Zibaldone*, cit., 150 (4 luglio 1820), p. 180.

[51] Ivi, 798-799 (16 marzo 1821), p. 588.

[52] G. DIDI-HUBERMAN, *Survivance des lucioles*, Paris, Minuit, 2009, pp. 92-93.

[53] «Lo colpì nel quadro una scura banda, una luce di cenere che nel centro l'attraversa, annera la testa d'un cavallo, pietrifica volti, movimenti» (V. CONSOLO, *Lo Spasimo di Palermo*, Milano, Mondadori, 1998, p. 112). Per lo scrittore siciliano, come per Pietro Giordani, Raffaello «vide nelle istorie passate e nella natura umana» il futuro dell'Italia: in questo romanzo, le stragi di mafia del 1992 (cui seguirono, l'anno successivo, gli attentati al patrimonio storico-culturale, da via dei Georgofili a San Giovanni in Laterano).

[54] L'intero saggio di Giovanni Alfredo Cesareo testimonia dell'impazienza e fin dell'irritazione postunitarî per l'iconografia della patria dolente rappresentata nella canzone *All'Italia*, componimento che il critico infine definisce «il primo documento elegiaco dell'infermità morale che doveva tormentarlo [*scil.*: Leopardi] fino alla morte» (G.A. CESAREO, *L'Italia*, cit., p. 481). Sulla curvatura «doloristica» assunta dall'immaginario della patria a partire dal secondo dopoguerra cfr., per contrasto, G. DE LUNA, *La repubblica del dolore*, Milano, Feltrinelli, 2011.

[55] P.P. PASOLINI, *L'Appennino*, 4, in ID., *Tutte le poesie*, a cura di W. Siti, Milano, Mondadori (I Meridiani), 2003, I, p. 778 (Ilaria/Italia riposa nella celebre tomba di Jacopo della Quercia a Lucca).

[56] Questo articolo è una versione riveduta e accresciuta della lezione tenuta nell'ambito dell'Accademia di *civic education* svoltasi sull'Isola di Ventotene dal 7 al 10 ottobre 2010. Sono grato a Maurizio Viroli, promotore e anima dell'iniziativa, per l'invito e per gli spunti di ricerca. Una precedente versione era stata presentata il 18 giugno 2008 come 'lezione di prova' all'Università della Svizzera italiana di Lugano. Ringrazio Laura Barile, Walter Geerts, Carlo Ossola, Stefano Prandi ed Eddo Rigotti per le osservazioni e i suggerimenti forniti in quella sede; e inoltre Christoph

Frank e Carla Mazzarelli per le indicazioni bibliografiche sul tema delle spoliazioni napoleoniche. Per la versione definitiva di questo articolo mi sono avvantaggiato degli spunti di lettura dei due anonimi *referee* della Rivista, che qui ugualmente ringrazio.

TONI MARINO

Dall'ekphrasis alla narrazione: la scrittura visiva di Virginia Woolf

*This article explores the relationship between painting and writing in the works of Virginia Woolf. In particular, it further investigates the experimental ekphrasis in Woolf's essays on art (*Pictures and Portrait, Pictures, The Fleeting Portrait*) and the abstract style of some short stories inspired by post-impressionist painting (*The Mark on the Wall, Blue and Green, The Lady in the Looking Glass: a Reflection*). Thus, the paper aims to show how art criticism and short stories are to be considered as experiments on the verbal translatability of images that inspire the structure of the novels (*Mrs Dalloway*, 1925;* To The Lighthouse*, 1927;* The Waves*, 1931), where abstract style description alternates with plot development. Such a style conforms to a cognitive model of knowledge consisting of the sequence of 'perception', 'recognition' and 'plotting'.*

Percezione e riconoscimento di figure nei saggi sull'arte

L'influenza del Post-impressionismo, sia francese che inglese, nell'opera di Virginia Woolf ha una radice storica che risale alle due mostre post-impressioniste tenutesi a Londra nei primi anni delNovecento.[1] La prima viene inaugurata l'otto novembre 1910 alle Grafton Galleries, con il titolo *Manet and the Post-Impressionists*, appellativo che definisce i pittori esposti, scelto da Roger Fry, curatore e allestitore della mostra. Si espongono otto oli e un pastello di Manet, ventuno opere di Cézanne, venti di Van Gogh e non meno di trentasette dipinti di Gauguin. In più, ci sono nove Vlaminck, due Maurice Denis, tre Derain, tre Friesz, sei Rouault e due Picasso, e ancora altri lavori di artisti meno noti come Pierre Girieud e Jules Flandrin. Una seconda mostra dei post-impressionisti, poi, viene inaugurata sempre alle Grafton Galleries il 5 ottobre del 1912. Nella mostra sono esposti cinque oli e sei acquerelli di Cézanne, diciannove oli di Matisse, tredici oli e tre disegni di Picasso e dodici lavori di Lhôte. Inoltre compaiono quattro Fauves e lavori cubisti di Braque. Accanto a essi sono esposte le opere di un gruppo di pittori inglesi, sensibili alla nuova arte, tra cui Duncan Grant, Vanessa Bell, Frederick Etchells, Spencer Frederick Gore, Eric Gill e Wyndham Lewis. Viene creato uno spazio anche per alcuni lavori, giunti più tardi, di artisti russi.

Exhibition Catalogue *Second Post-Impressionist Exhibition*, Grafton Galleries, London, 1912 © Tate Archive

L'impatto della nuova pittura nella scrittura di Woolf è testimoniato dai numerosissimi luoghi degli scritti autobiografici e dei saggi in cui la scrittrice discute il problema della 'forma' in letteratura e indica lo stile post-impressionista come un esempio da seguire per innovare la narrativa. Si tratta di un'influenza mediata tanto dai teorici e critici d'arte inglesi – in particolare Clive Bell e Roger Fry – che dalla conoscenza diretta degli artisti e dei loro lavori.[2] Il Post-impressionismo si presenta alla scrittrice come la realizzazione, in pittura, di quella forma nuova sulla quale da tempo rifletteva in un confronto serrato con le arti visive, come testimonia un appunto del 1908 ispirato dagli affreschi nel Collegio del Cambio, in cui leggiamo:

> I look at a fresco by Perugino. […] Each part has a dependence upon the others; they compose one idea in his mind. That idea has nothing to do with anything that can be put into words. A group stands without relation to the figure of God. They have come together

> then because their lines & colours are related, & express some view of beauty in his brain. As for writing – I want to express beauty too – but beauty (symmetry?) of life & the world, in action.[3]

Virginia Woolf già prima delle mostre post-impressioniste è alla ricerca di una forma che riesca a contenere l'elemento dinamico della realtà, mirando a risolvere la coppia dicotomica stasi/movimento in cui è in gioco la vecchia divisione di Lessing tra arti dello spazio e del tempo. La soluzione stilistica, secondo quanto appreso dalle tecniche pittoriche post-impressioniste, consiste nel sostituire il legame logico-cronologico tra le frasi con una sorta di sintassi spaziale equivalente alla simmetria nelle arti visive, creando un nesso tra l'azione percettiva del guardare e la visione d'insieme che ne deriva, ovvero tra la cinesi motoria e oculare del soggetto che guarda e l'elaborazione di un'immagine mentale – uno stile che in area inglese sarà poi definito «spatial form».[4] Attraverso la pittura Virginia Woolf scopre la possibilità di un nuovo ordine per la realtà in cui sono valorizzati quegli aspetti percettivi che nella scrittura subiscono invece un assoggettamento culturale, e che li porta ad essere dettagli, a volte di poco conto, dei legami narrativi. Come annota nei suoi diari: «There are 6 apples in the Cézanne picture. What can 6 apples *not* be? I began to wonder. There is their relationship to each other, & their solidity».[5]

Sono i saggi sulle arti figurative[6] che si offrono come esempio di questo nuovo stile compositivo maggiormente piegato alle esigenze dell'immagine, una vera e propria ekphrasis che sperimenta le potenzialità visive della scrittura e nel contempo il ruolo della descrizione nelle strutture narrative. I saggi sono soprattutto l'occasione per riflettere sul rapporto tra letteratura e arti visive, inteso da Woolf come confronto tra media in cui lottano l'ispirazione visiva, che cerca di imporsi 'visivamente', e il desiderio di sopraffazione del medium della scrittura, che cerca di incorporare al suo interno lo stimolo percettivo.

È quella 'plasticità' cifra del Post-impressionismo, che usa il colore e il disegno per la costruzione di volumi, a stimolare Woolf nella creazione di un'ekphrasis che non traduca immediatamente il quadro in una storia, ma che sostituisca le relazioni narrative di tipo diacronico (prima → dopo) con rapporti spaziali (sopra, sotto, avanti, accanto, ecc.). L'ekphrasis di Woolf decostruisce la forma narrativa e il suo carattere illustrativo, portando la parola alla tensione massima verso l'immagine e facendo della descrizione un processo opposto all'interpretazione logico-culturale fornita dalla narrazione, una sorta di fermo-immagine estrapolato da un racconto dinamico;[7] come affermerà nel saggio del 1933 dedicato ai quadri di Sickert «the figures are motionless, of course, but each has been seized in a moment of crisis; it is difficult to look at them and not to *invent* a plot, to *hear* what they are saying».[8]

Woolf sembra sostenere attraverso l'ekphrasis una tesi di cratilismo linguistico, da intendersi come processo di regressione della scrittura a un «linguaggio naturato»,[9] nel quale è possibile fare esperienza delle parole al modo dell'immagine. Più precisamente, nell'ekphrasis di Woolf ad ogni quadro possono corrispondere almeno due livelli di scrittura: quello illustrativo, che la scrittrice si propone di superare; quello di una descrizione straniante squilibrata verso i dati percettivi dell'immagine, che avvia la costruzione di una trama rifondata in base a categorie spaziali.

Nel primo caso l'ekphrasis si esercita su quei modelli di pittura giudicata narrativa, ovvero poco attenta alle differenze di statuto tra pittura e scrittura, e il cui commento inevitabilmente produce una 'letteraturizzazione'[10] delle immagini. Questo tipo di ekphrasis viene mostrata col solo fine di decostruirla, opponendole come soluzione stilistica la paratassi in funzione descrittiva. Valga come esempio un confronto stilistico tra il commento dei quadri presenti alla Royal Academy, roccaforte della pittura vittoriana, e quello dell'avanguardia post-impressionista:

> There is, for example, No. 248, *Cocaine*. A young man in evening dress lies, drugged, with his head upon the pink satin of woman's knee. The ornamental clock assures us that it is exactly eleven minutes to five. The burning lamp proves that it is dawn. He, then, has come home to find her waiting? She has interrupted his debauch? For my part, I prefer to imagine what painters' language would be called "a dreary vigil". There she has sat since eight-thirty, alone,

in pink satin.[11]

> Character is colour, and colour is china, and china is music. Green, blues, reds, and purples are seen making love and war and joining in unexpected combinations of exquisite married bliss. A plant bends its leaves in the jar and we feel that we too have visited the depths of the sea.[12]

Nel primo caso le immagini hanno una traducibilità narrativa immediata, mentre nel secondo l'ekphrasis vaga alla ricerca di legami sintattici che possano restituire le relazioni formali tra gli elementi del quadro. Inoltre, sempre nel secondo commento, l'uso dell'asindeto e della congiunzione in funzione paratattica, unitamente a un lessico marcatamente visivo, sostituisce la relazione logico-cronologica di causa-effetto, creando una simultaneità descrittiva che sospende la costruzione della trama, o meglio la tiene in attesa, lasciando che a emergere siano prima di ogni cosa gli elementi percettivi («green», «blues», «reds»), e con essi lo stimolo a tradurli in una trama spaziale attraverso verbi che denotano movimento, o per mezzo di metafore narrative («making love», «exquisite married bliss», «bends»).

Con l'uso della paratassi, quindi, avviene il passaggio a un secondo livello di lettura del quadro: da un'ekphrasis illustrativa, che traduce le immagini in una trama governata dal principio di causa-effetto, a un'ekphrasis spaziale, fondata sui principi di coordinazione e simultaneità, tradotti linguisticamente attraverso i deittici spaziali e la metafora, o attraverso la figura dell'accumulazione coordinante.[13] E questo stile descrittivo si traduce dai quadri alla realtà, come nell'incipit del saggio *Pictures and Portraits* (1920):

> There are two buildings on the same promontory of pavement, washed by the same incessant tide – the National Gallery and the National Portrait Gallery. In order to enter either it is only necessary to pass through a turnstile… But always, on the paving stone, at the doorway, it seems as if the pressure of humanity glued you to its side. […] The current of the crowd, so swift and deep, the omnibuses swimming bravely on the surface, here a little string… there a hearse, next a pantechnicon van… all this makes it vain to think of pictures. They are too still, too silent.[14]

Nel brano la percezione sensibile degli edifici, enfatizzata dal lessico, è antecedente alla loro significazione espressa in termini di rimando referenziale diretto; la struttura è marcata dall'uso dell'asindeto e dei deittici spaziali in funzione coordinante; l'espressione «incessant tide», chiaramente metaforica, traduce l'emozione suscitata dalla percezione per mezzo di un correlato visivo. In questo modo la trama della visita alla mostra, con la corrispondente struttura diacronica (prima-dopo), è ricollocata all'interno di una struttura spaziale (esterno/interno): il percorso temporale dell'ipotetico visitatore della mostra si traduce in una prospettiva visiva che anima lo spazio e che trova il suo grado zero nel soggetto del discorso, evidenziato dall'espressione «here a little string», sulla quale si reggono le altre. Se nell'ekphrasis illustrativa avremmo avuto un rimando diretto dalla percezione ai significati, stabilito dalla proporzione tra le relazioni formali delle figure e i campi semantici corrispondenti (a : b = A : B), in quella spaziale i deittici creano una sorta di sequenza sincronica (a→b, b→c): (a) «*here* a little string» →(b) «*there* a hearse», (b) «*there* a hearse» →(c) «*next* a pantechnicon van». Il semantismo di ogni figura, cioè, seppur privo di un valore narrativo non rimane isolato come un dettaglio, ma si lega agli altri in una descrizione animata dal movimento di chi percorre lo spazio, secondo un ritmo che prepara alla narrazione grazie a una semantica smorzata, dove l'assenza di una trama – «They are too silent» – non fa altro che aumentarne il desiderio.

Se consideriamo la narrazione da un punto di vista cognitivo, come modello generale della conoscenza che aiuta a classificare e memorizzare situazioni stereotipiche, l'ekphrasis di Woolf può essere considerata come una soluzione stilistica che traduce la fase di accumulazione delle informazioni relative a un contesto circoscritto – la scena di un quadro –, alla quale si aggiungono

le fasi dell'interpretazione semantica (schema) e della narrativizzazione (*script*). Trattandosi di una fase puramente percettiva, lo stile di Woolf risponde all'esigenza di tradurre nella scrittura uno stimolo sensoriale e un processo cognitivo che non coinvolgono direttamente l'attività verbale, motivo che spinge l'autrice a lavorare soprattutto sul piano sintagmatico più che su quello paradigmatico, mirando a una soluzione che più da vicino riproduca la cinesi oculare di un ipotetico osservatore.[15] La descrizione viene realizzata applicando alla scrittura il sistema di preferenze che funziona a livello percettivo, e che oggi sappiamo guidare anche l'attività verbale di tipo descrittivo prima che intervengano le regole intrinseche al linguaggio, che rispondono invece a esigenze comunicative e prevedono competenze di tipo narrativo (relazioni logico-cronologiche).[16] Nell'ekphrasis dell'autrice, infatti, viene favorito quel processo cognitivo involontario che è lo stimolo a riconoscere le figure, e viene limitata invece l'interpretazione narrativa dell'immagine, che è un'azione cognitiva volontaria.[17] Ne deriva una descrizione enigmatica equiparabile agli esperimenti sul comportamento amodale, in cui le regole della percezione vengono raggirate attraverso la rappresentazione;[18] figure irriconoscibili, ridotte a mere forme astratte, provocano uno straniamento nel lettore e lo inducono a stadi intermedi di riconoscimento in risposta a stimoli descrittivi ingannevoli,[19] utilizzati per rompere le abitudini di lettura legate a conoscenze culturali.[20] Già nel 1919, nel descrivere alcune caricature di Edmond X. Kapp in mostra alla National Portrait Gallery, l'ekphrasis non ricostruisce la storia dei personaggi ma fa emergere soltanto caratteristiche fisiche, e significativamente trascura gli occhi e il naso, cioè quegli elementi sui quali, in virtù di una competenza culturale, i movimenti oculari si dovrebbero soffermare maggiormente:[21]

> When we know little or nothing about the subject, and thus have no human or literary susceptibilities to placate, the effect is far more satisfactory. That *The Politician* (Mr. Masterman) has the long body cut into segments and the round face marked with alarming black bars of the Oak Eggar caterpillar, we find it easy and illuminating to believe.[22]

È per decostruire la forza della soglia culturale e le abitudini di lettura in essa inscritte che la scrittura di Woolf ferma il lettore ai processi preattentivi (veloci e riferiti a forme astratte), per poi svelare quasi con un colpo ad effetto quelli attentivi (lenti e di tipo interpretativo).[23] Detto altrimenti, l'ekphrasis mette in evidenza prima le caratteristiche meramente percettive (linee, forma, colori), quindi quelle considerate meno informative percettivamente (posizione, orientamento), che invece risultano utili per accedere a un secondo livello di lettura del quadro, in cui viene rifondata la struttura narrativa. In questo ulteriore livello, la scrittura assume le forme di una trama *in fieri*, di una vera e propria sceneggiatura, soprattutto nei saggi sull'arte, dove molto spesso più che le tele vengono descritte le circostanze del commento – la visita a una mostra o a un museo. In alcuni casi il quadro stesso viene interpretato come una scena teatrale. Nel commento alle tele di Sickert, per esempio, l'ekphrasis si trasforma in un vero e proprio copione dotato di battute:

> Do you remember the picture of the girl sitting on the edge of her bed half naked? […] The bed, a cheap iron bed, is tousled and tumbled; she has to face the day, to get her breakfast, to see about the rent. […] Then again there is the story of Mary and Rose… Mary on the chair has been sobbing out some piteous plaint of vows betrayed and hearts broken to the woman in the crimson petticoat. «Don't be a damned fool, my dear», says Rose, standing before her with her arms akimbo.[24]

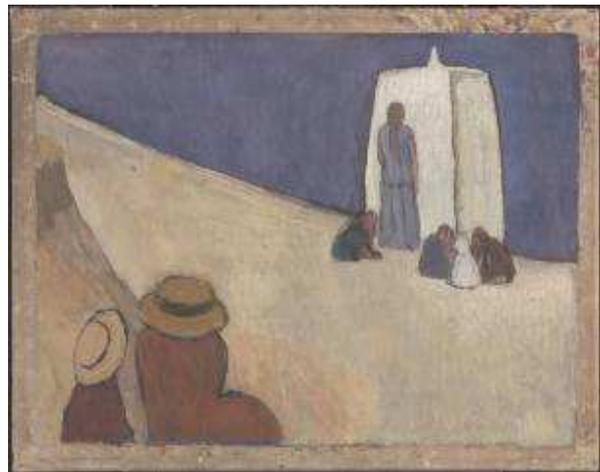
Nel modello della sceneggiatura, che contemporaneamente narra l'azione e descrive la scena, Woolf vede la possibilità per l'ekphrasis di non essere concepita unicamente in ragione della sua contropartita visiva, con il lettore che è chiamato in ogni tappa a relazionarsi fisicamente con una tela. Così come nel copione alla descrizione del contesto si associano le battute di scena, nell'ekphrasis di Woolf compaiono di tanto in tanto voci dirette, presentate con l'uso del

virgolettato, che nel montaggio delle informazioni possono essere attribuite sia a qualcuna delle figure rappresentate nel quadro che agli spettatori che commentano la scena.

> On first entering a picture gallery, whose stillness, warmth and seclusion from the perils of the street reproduce the conditions of the primeval forest, it often seems as if we reverted to the insect stage of our long life. «On first entering a picture gallery» – there was silence for a moment.[25]

La voce diretta – «On first entering a picture gallery» – si impone con la materialità del suono su una descrizione che il lettore tende ad immaginare afona, quasi fosse la voce esterna che accorre a rompere l'incanto della visione, riportando chi legge a uno stato di consapevolezza. Queste voci assolvono qui una funzione tipicamente narrativa, quella di creare un *embrayage* enunciazionale che rimanda il lettore a una realtà esterna al quadro, quella più generale della mostra, provocando continui slittamenti verso l'esterno: dalle forme percepite alla storia rappresentata nel quadro, alla realtà narrativa della mostra. Più che saggi sull'arte, infatti, quelli di Woolf appaiono come forme embrionali di racconto che prendono spunto dal quadro per raccontare l'occasione della mostra, cioè la narrazione che si crea intorno al quadro.

Dalla percezione alla narrativizzazione: i racconti sperimentali

Allo stesso modo dei saggi sull'arte, nei racconti Woolf sperimenta una struttura narrativa di tipo spaziale, costruita attraverso un movimento che potremmo definire a ellisse, che presenta cioè una costanza rispetto a due fuochi: la cosa guardata; il soggetto che guarda.[26] Soprattutto per i racconti sperimentali, che vanno dal '17 al '21, potremmo semplificare affermando che esiste una polarizzazione dello spazio narrativo in immagine e spettatore, e che la narrazione nell'assestarsi sull'uno o sull'altro mostra stadi intermedi di approssimazione: dall'astrazione dell'immagine verso l'interpretazione narrativa che lo spettatore propone. Woolf mira così a mantenere nella scrittura il carattere visivo dell'immagine, sostituendo però la percezione vera e propria delle immagini, prevista nell'ekphrasis o nei codici verbo-visivi, con un tipo di scrittura astratta che traduce quelli che vengono denominati «elementi emotivi del disegno»,[27] cioè il ritmo della linea, la massa, lo spazio, il rapporto luce/ombra, il colore, e l'inclinazione, che in pittura dotano l'immagine di una forte carica timica.[28] La trama dei racconti fornisce cioè due tipi di informazioni: una descrizione astratta che simula percezioni alterate (sfocate, eccessivamente focalizzate, non contestualizzate, ecc.); una narrazione che interpreta queste percezioni alterate e le colloca in una trama. In questo modo la scrittrice crea un doppio effetto semantico: di denominazione, quando si passa dalle descrizioni alla messa in narrazione, e di applicazione, quando dalla narrazione si ritorna alle descrizioni. Nel primo caso si procede verso un riconoscimento culturale e verso una trama, nel secondo nel senso opposto, verso un depauperamento della trama che lascia emergere il gioco di relazioni tra forme e colori. Questo secondo effetto è usato per ricondurre la descrizione degli elementi emotivi a uno schema di relazioni che mantiene attivo lo stimolo emotivo al riconoscimento, senza però risolverlo in una trama vera e propria, creando così un'aspettativa narrativa sulla scorta di una stimolazione timica.

Vanessa Bell, *Studland Beach*, circa 1912 © Tate Archive

Questa operazione si lega in maniera diretta alla pittura post-impressionista[29] che meno aveva forzato la sperimentazione visiva e aveva mantenuto l'uso del contorno e del disegno per la riconoscibilità delle figure, cioè a un modello visivo che in area inglese fa capo rispettivamente al passaggio dal Post-impressionismo romantico a quello classico,[30] dall'uso strutturale del colore, che in Cézanne aveva cessato di giocare un ruolo separato dal disegno, alle prime affermazioni del Cubismo, presenti nella seconda mostra post-impressionista, dove la *drawn-line* è intesa come 'linea funzionale' che anima il disegno.[31] Le sperimentazioni di Woolf sulla scrittura, infatti, solo in pochissimi casi si lasciano andare a uno stile visivo che rinuncia alla trama, ma sempre riconoscono la necessità di uno spunto narrativo minimo e dello scambio dialettico tra percezione e narrazione. In *The Mark on the Wall* (1917) di volta in volta vengono proposte stazioni di significato, riconoscimenti culturali che iscrivono la descrizione all'interno di una relazione logico-cronologica minima:

> And yet the mark on the wall is not a hole at all. It may even be caused by some round black substance, such as a small rose leaf, left over from the summer.[32]

In questo modo Woolf traduce in scrittura un prototipo dell'atteggiamento cognitivo legato alla conoscenza per mezzo di figure, con le sue fasi di percezione, riconoscimento e narrativizzazione. La scrittura dei racconti, anzi, replica un vero e proprio modello cognitivo a network,[33] fissando un agente cognitivo (lo spettatore-lettore), una sorgente-informativa (input percettivi), e descrivendo un processo di rielaborazione degli input sulla scorta di conoscenze pregresse e abitudini di lettura (*frame*), così da creare una trama coerente. Nei racconti meno direttamente influenzati dalle sperimentazioni post-impressioniste, il funzionamento di questo modello è forse reso con maggiore efficacia narrativa e disinvoltura stilistica. In *The Lady in the Looking-Glass: A Reflection*,[34] pubblicato nel '29, leggiamo:

> Suddenly these reflections were ended violently and yet without a sound. A large black form loomed into the looking-glass; blotted out everything, strewed the table with a packet of marble tablets veined with pink and grey, and was gone. But the picture was entirely altered. For the moment it was unrecognisable and irrational and entirely out of focus. One could not relate these tablets to any human purpose. And then by degrees some logical process set to work on them and began ordering and arranging them and bringing them into the fold of common experience. One realised at last that they were merely letters. The man had brought the post.[35]

L'esperienza percettiva alterata spinge il soggetto vedente a generare input che rimandano a referenti esterni, sulla scorta di stimolazioni sensoriali che egli associa a *frame* familiari. Alla realtà simbolicamente neutralizzata dalla specchio e ridotta allo stato di materia sensibile, di cui si percepiscono unicamente elementi visivi e tattili, risponde quella che Concilio definisce l'«isotopia dello sguardo»,[36] ovvero un processo ispirato alla coerenza semantica che associa gli elementi emotivi (forme, linee, colori) ad un contesto d'azione (attori, tempi, luoghi), risolvendo la percezione astratta nel riconoscimento logico-culturale dell'uomo che porta la posta, da intendersi come un segmento narrativo minimo.

La scrittura visiva dei romanzi

Nei romanzi Woolf ha modo di applicare quanto sperimentato nei saggi e nei racconti all'interno di strutture narrative più estese, dove la dialettica tra descrizione e trama viene evidenziata soprattutto a livello macro-strutturale, e in alcuni casi anche segnalata al lettore percettivamente con l'uso del corsivo o delle parentesi.[37] Nei romanzi, inoltre, la relazione tra descrizione e struttura narrativa, a differenza dei saggi e dei racconti, non è sempre riconducibile

alle riflessioni sulle arti visive. Se si escludono i primi lavori – *The Voyage Out* e *Jacob's Room* – a partire da *Mrs Dalloway* i riferimenti diretti al pittorico si riducono sensibilmente[38] e tale relazione prende corpo su segmenti di scrittura molto più estesi, con la conseguente trasformazione della sintassi spaziale di periodo in un montaggio strutturale dei capitoli e delle sezioni. Oltretutto la struttura dei romanzi evolve verso una forma di rarefazione narrativa che conduce al modello di *The Waves*, in cui si fa palese la ricerca di una meta-narrazione che renda il lettore consapevole del proprio ruolo interpretativo-cognitivo e dei meccanismi che lo sorreggono. Per ottenerla Woolf non solo mantiene attiva la dialettica tra descrizione e narrazione, ma crea un chiasmo strutturale che attribuisce una forma narrativa alle descrizioni, e una forma descrittiva alle narrazioni. Ed è proprio il modello dell'ekphrasis saggistica, con la contrapposizione tra descrizione illustrativa (più vicina alla pittura vittoriana) e astraente (più adatta alle tele post-impressioniste), che ispira lo schema narrativo dei romanzi.

In *Mrs Dalloway*, uscito nel 1925, Woolf avvia una separazione formale tra descrizione astratta, derivata da tutte le sperimentazioni sulla traducibilità verbale dell'immagine, e descrizione illustrativa, che traduce narrativamente le immagini. Il punto nodale di questa nuova fase non è più la sperimentazione in risposta al clamore del Post-impressionismo, incentivo per una scrittura che mimeticamente riproduca lo stile della nuova arte, ma l'elaborazione di una scrittura in grado, nell'autonomia del proprio statuto, di accedere alle cose così come in esse aveva accesso la pittura. Questa maturità che Woolf, critica letteraria, aveva raggiunto già nel '24 con la pubblicazione del saggio *Mr. Bennet and Mrs. Brown*, nel romanzo viene formalizzata attraverso la divisione della storia in due narrazioni distinte che hanno come protagonisti due personaggi che abitano il medesimo contesto spaziale. Essi rappresentano due veri e propri punti di vista, qui intesi come prospettive qualitative dello sguardo: le visioni stranianti[39] di Septimus, reduce di guerra malato di mente, e quelle della signora Dalloway, interprete della prospettiva razionale e culturalizzata. Detto altrimenti, le sezioni dedicate a Septimus pongono in essere una scrittura capace di restituire il rapporto empatico-patemico tra il soggetto che percepisce e la cosa percepita, mentre quelle dedicate alla protagonista Clarissa Dalloway mostrano una scrittura desiderosa di ricollocare l'esperienza percettiva all'interno di un movimento cognitivo: Septimus è portatore dell'istanza timica, Clarissa è portatrice dell'istanza cognitiva. La differenza è rimarcata dalla stessa scrittrice che annota nei diari: «I adumbrate here a study of insanity & suicide: the world seen by the sane & the insane side by the side».[40]

Il lettore, dunque, si ritrova nella medesima situazione di alcuni saggi sull'arte o di alcuni racconti: di fronte a una stessa figura, assiste sia alla visione astratta che fornisce Septimus che a quella culturale della signora Dalloway o di un personaggio rientrante nella sua sfera d'azione. Nel caso di Septimus, uomo in preda a una patologia mentale, la scrittura traduce una vera e propria 'follia dello sguardo', che deforma percettivamente la realtà provocando straniamenti e suggerendo insoliti legami tra le cose osservate, alla stregua di uno sguardo infantile che tende a cogliere relazioni giustificate non dal punto di vista logico ma esclusivamente estetico. Nell'osservare un aeroplano che disegna nel cielo di Londra il nome di una caramella da pubblicizzare, mentre altri personaggi sono intenti a distinguere le lettere, lo sguardo di Septimus è pervaso di iconicità:

> So, thought Septimus, looking up, they are signalling to me. Not indeed in actual words; that is, he could not read the language yet; but it was plain enough, this beauty, this exquisite beauty, and tears filled his eyes as he looked at the smoke words languishing and melting in the sky […]. But he would not go mad. He would shut his eyes; he would see no more. But they beckoned; leaves were alive; trees were alive… The sparrows fluttering, rising, and falling in jagged fountains were part of the pattern; the white and blue, barred with black branches.[41]

Quello di Mrs Dalloway è addirittura distratto e quasi indifferente rispetto a quanto accade: «What are they looking at? said Clarissa Dalloway to the maid who opened her door…».[42]

All'escamotage tutto giocato sull'intreccio e sulla duplicazione dei piani narrativi, si aggiunge dunque una duplicazione stilistica simile a quella sperimentata nei racconti degli anni '20 che trasforma le visione stranianti di Septimus in una sorta di pausa narrativa rispetto alle vicende della protagonista Mrs Dalloway, pausa che però conserva nel ritmo un andamento narrativo. La divisione, dunque, oltre a ponderare le informazioni e rendere meno bruschi i cambiamenti di tempo e luogo, rappresenta un vero e proprio moltiplicatore della tensione narrativa, grazie a uno schema che alterna i segmenti narrativi e la comunicazione di stati passionali che conservano il ritmo stesso della narrazione, dove la pausa descrittiva, cioè, è soggetta a una sorta di temporalizzazione. Le visioni di Septimus sono così ricucite all'interno di una macro-struttura in cui il 'figurale' è di volta in volta sottoposto a un movimento cognitivo di 'riconoscimento'. Il romanzo, infatti, si apre e si chiude all'interno di una casa, regno di Clarissa e spazio cognitivo, secondo un movimento circolare che inscena una dialettica spazio chiuso/spazio aperto, anche questa già sperimentata in alcuni saggi sull'arte.

La costruzione di questa descrizione 'temporalizzata' è enfatizzata nel romanzo successivo, *To The Lighthouse* (1927), dove occupa l'intera sezione centrale – significativamente intitolata *Time Passes* – che sospende il racconto delle vicende della famiglia Ramsay avviato nella prima sezione e concluso nell'ultima, con una lunga pausa descrittiva. All'interno di *Time Passes*, poi, Woolf propone un'ulteriore separazione della scrittura in cui mette a confronto, come nel caso del racconto *The Lady in the Looking Glass*, una scrittura altamente astratta e brevissimi segmenti narrativi,[43] riproponendo ancora una volta il gioco che relaziona la descrizione straniante e il riconoscimento culturale: informazioni telegrafiche sulla trama seguono, chiuse tra parentesi quadre, le descrizioni astratte, e di fatto traducono sul piano narrativo ciò che in queste viene detto con una sorta di metafora visiva.

> Then again silence fell; and then, night after night, and sometimes in plain mid-day when the roses were bright and light turned on the wall its shape clearly there seemed to drop into this silence, this indifference, this integrity, the thud of something falling.
> [A shell exploded. Twenty or thirty young men were blown up in France, among them Andrew Ramsay, whose death, mercifully, was instantaneous.][44]

In questo caso capiamo che l'opposizione segnalata dalle parentesi è solo di tipo espressivo ma non riguarda il contenuto: la guerra e la morte. Le frasi «the thud of something falling» e «a shell exploded» comunicano al lettore la medesima informazione attraverso modalità espressive differenti, ponendosi la prima come scrittura timica, metaforica, straniante, la seconda come scrittura cognitiva, contestualizzata, informativa e chiarificatrice; l'equivalente di ciò che nei racconti o nell'ekphrasis è la dinamica tra percezione astratta e riconoscimento. In *To The Lighthouse* compare anche per la prima volta un espediente stilistico legato ai tempi della narrazione e della descrizione: il *simple present*, utilizzato sia nell'ekphrasis che nei racconti come tempo verbale della descrizione, in *Time Passes* viene utilizzato solo nel terzo capitolo, ed è rimpiazzato in tutti gli altri dal *past tense* con funzione descrittiva, secondo un uso insolito nella scrittura fino ad allora prodotta: «The nights now are full of wind and destruction; the trees plunge and bend and their leaves fly helter skelter until the lawn is plastered with them and they lie packed in gutters and choke rain pipes and scatter damp paths. Also the sea tosses itself and breaks itself».[45] L'operazione, di cui sono traccia solo alcune righe, nell'economia del romanzo passa quasi inosservata, ma è interessante notare che proprio quella traccia esigua appare come il residuo minimo di una autoreferenzialità della scrittura sperimentata in *Blue and Green*,[46] il racconto che, vero dittico post-impressionista, molti anni prima aveva concluso la fase di forte sperimentazione pittorica della scrittrice: «At night the stars are set there unbroken. Evening comes, and the shadow sweeps the green over the mantelpiece; the ruffled surface of ocean. No ships come; the aimless waves sway beneath the empty sky. It's night; the needles drip blots of blue. The green's out».[47] Se confrontato con questo racconto, il presente del terzo capitolo di *To The Lighthouse*, da un lato, collega lo stile delle pause descrittive alle riflessioni sulla resa del visivo

condotta sulla pittura post-impressionista, dall'altro, denuncia l'autonomia della narrativa rispetto alla staticità del visivo.

A chiarire meglio il senso di questa operazione strutturale è l'ulteriore revisione stilistica operata attraverso la macro-struttura narrativa di *The Waves* (1931), alla cui stesura inizia a lavorare subito dopo l'uscita di *To The Lighthouse*. Il romanzo, che viene considerato dalla scrittrice stessa punto di approdo a uno stile nuovo, a giudizio di molti critici nasce direttamente dalla scrittura di *Time Passes*. Infatti, la sua macro-struttura sembra enfatizzare il rapporto tra descrizione e narrazione presente in quella sezione, presentando una serie di prose liriche (interludi), dove si utilizza il *past tense*, e dei segmenti narrativi, costruiti con il *simple present* (soliloqui). Entrambi vengono collocati in una struttura seriale in cui i primi precedono sempre i secondi, fino all'ultimo interludio che chiude il romanzo e conferisce alla scrittura delle descrizioni il ruolo di contenente narrativo, invertendo così la macro-struttura di *To The Lighthouse*, dove la stessa scrittura figurava come contenuta tra le due sezioni dedicate alla trama. A segnalare il confine delle due tipologie di scrittura, poi, compaiono il corsivo, usato per gli interludi, e la formula iterata «said» che introduce la storia dei personaggi nei soliloqui, raccontata in prima persona con il discorso diretto libero.

Ci si trova, dunque, di fronte a una macro-struttura in cui il passato narrativo, ereditato dalla tradizione letteraria del romanzo, figura come tempo verbale delle pause-descrittive, e il presente, generalmente usato in funzione dialogica, figura come tempo verbale di una narrazione in prima persona, dove ogni personaggio diventa la voce narrante di una porzione di storia. Consideriamo come esempio dei brani tratti rispettivamente dal secondo e dal terzo interludio, e dal secondo e dal terzo soliloquio:

> *The sun laid broader blades upon the house. The light touched something green in the window corner and made it a lump of emerald, a cave of pure green like stoneless fruit. It sharpened the edges of chairs and tables and stitched white tablecloths with fine gold wires.* […]
> «Now», said Bernard, «the time has come. The day has come. The cab is at the door. My huge box bends George's bandy-legs even wider. The horrible ceremony is over, the tips, and the goodbyes in the hall. Now there is this gulping ceremony with my mother, this hand-shaking ceremony with my father; now I must go on waving, I must go on waving, till we turn the corner. Now the ceremony is over. Heaven be praised, all ceremonies are over. I am alone; I am going to school for the first time». […]
> *Now, too, the rising sun came in at the window, touching the red-edged curtain, and began to bring out circles and lines.* […]
> «The complexity of things become more close», said Bernard, «here at college, where the stir and pressure of life are so extreme, where the excitement of mere living becomes daily more urgent».[48]

Nei due soliloqui la comune referenza semantica, l'appartenenza allo stesso 'schema' (andare al college) declinato a partire dalle azioni (*script*) che lo rendono riconoscibile (fare la valigia, lasciare casa, ecc.), mira propriamente a individuare una trama, alla quale però giungiamo attraverso una sorta di preparazione ritmica, suggerita dal passato narrativo degli interludi dove ritorna una ambientazione simbolica costante,[49] una sorta di metafora paesaggistica che traduce il processo di focalizzazione sullo spazio abitato e sui personaggi (sole → giardino → casa → finestra → interno). Il modello dell'*ekphrasis*, che alternava, senza prestabilirlo, descrizioni e narrazioni – effetti di applicazione e denominazione – si ripropone qui con un preciso ordine strutturale[50] utile a mantenere viva la trama e a non spezzare il filo narrativo, alternando le prime e le seconde in uno schema costante e iterato del tipo ABAB, che detta il ritmo della storia. E come per l'*ekphrasis*, anche in questo caso si tratta di una struttura che Woolf realizza tenendo in mente il riferimento alla sceneggiatura e alla procedura di messa in scena, alle quali aveva dedicato un saggio, scritto fra il '22 e il '24 per la prima serie del *The Common Reader*, intitolato *On Not Knowing Greek*, nel quale affermava:

> In a play how dangerous this poetry, this lapse from the particular to the general must of necessity be, with the actors standing there in person, with their bodies and their faces passively waiting to be made use of! […] The intolerable restrictions of the drama could be loosened, however, if a means could be found by which what was general and poetic, comment, not action, could be freed without interrupting the movement of the whole. It is this that the choruses supply. [51]

Le osservazioni sulla tragedia, infatti, se unite a quelle sulla pittura ci riportano allo stile dell'*ekphrasis* e dei racconti, che come visto ricalca la struttura stilistica di un copione teatrale, di una sceneggiatura. In questo caso, però, la struttura generale del testo appare caratterizzata da una sorta di chiasmo, che attribuisce alle descrizioni di scena il tempo verbale tipico della trama, il passato, e al racconto delle azioni il tempo tipico della descrizione, il presente. Si stabilisce così un *relais* tra descrizione e narrazione modellato sulla divisione della tragedia in coro e atti, sfumando ciò che di prettamente azionistico è nei secondi con la visione esterna e universale del primo. La soluzione stilistica per realizzarlo è quella dell'inversione tra materia narrata e forme verbali della narrazione, utile a dotare di ritmo narrativo le pause descrittive, e a frenare con il presente del discorso diretto lo scorrimento delle singole storie.

La forma narrativa, non il suo contenuto, è vista come una categoria epistemica utile a filtrare anche quella materia, come gli elementi percettivi e la loro carica timica, apparentemente refrattaria all'ordine logico. Woolf sembra proporre, piuttosto che un'infrazione a un copione canonico che funga da stimolo narrativo,[52] un'infrazione all'azione stessa del raccontare attraverso un modello narrativo che non cede l'informazione al lettore in maniera diretta ma la filtra nella messa in scena del processo di narrativizzazione. In questo modo il raccontare viene mostrato come un impulso irriducibile a ricercare legami logico-cronologici tra eventi, come un vero e proprio strumento cognitivo.[53] Anzi, è proprio la consapevolezza di questo meccanismo cognitivo che rende possibile l'effetto poetico di un racconto dell'universale. La frustrazione del desiderio di storie, attuata per mezzo di pause descrittive di tipo paesaggistico, intensifica la potenza del suo impulso, e i nessi narrativi inevitabilmente ricercati e creati tra le parti del paesaggio diventano cifra di quella condizione umana, temporalizzata, alla quale si cerca di ricondurre lo spazio naturale. Nella costruzione dell'opera narrativa, dunque, Woolf recupera il modello di quella matrice cognitiva (percezione, riconoscimento, narrazione) sulla quale aveva cominciato a riflettere alcuni anni prima, confrontando le potenzialità visive della scrittura con la pittura post-impressionista. In modo particolare in *The Waves*, Woolf ricostruisce la relazione tra immagine e parola associandola a un vero e proprio percorso di crescita cognitiva, dalla fase infantile – carica di percezioni astratte – alla fase della maturità – dove la conoscenza della realtà avviene per mezzo di competenze narrative e connotazioni culturali: le relazioni tra le figure si trasformano in legami narrativi di tipo logico-cronologico. Ma il romanzo non si limita a procedere in modo sequenziale (dall'astrazione alla narrazione), piuttosto mira a un effetto cognitivo ulteriore, a una comparazione tra astrazione e narrazione. La ciclicità con cui il romanzo intervalla interludi e soliloqui, infatti, stimola nella mente del lettore uno spazio di fusione – *blending* – che accoglie contemporaneamente gli stimoli percettivi della descrizione e quelli delle figure in azione, le storie narrate. L'effetto che ne deriva è certamente estetico – mirante a un confronto fenomenologico tra tempo della vita e del mondo –, ma poggiante su un meccanismo cognitivo che Woolf apprende dalla pittura post-impressionista. Così come nella pittura post-impressionista la simultaneità cha caratterizza i codici visivi si arricchisce di una scelta stilistica che mantiene aperto il confronto tra astrazione e riconoscibilità delle forme, e che obbliga lo spettatore a un richiamo costante tra la dimensione plastica e quella figurativa, nei romanzi Woolf propone una duplicazione della scrittura che costringe il lettore a confrontare le storie con lo stimolo cognitivo dal quale derivano.

[1] Cfr. M.A. CAWS, S.B. WRIGHT, *Bloomsbury and France*, Oxford, Oxford University Press, 2000.
[2] Cfr. D.F. GILLESPIE, *The Sisters' Arts: The Writing and Painting of Virginia Woolf and Vanessa Bell*, Syracuse, Syracuse University Press, 1988; Ead. (ed.), *The Multiple Muses of Virginia Woolf*, Columbia, University of Missouri Press, 1993; EAD., *Virginia Woolf and the Arts: Selected Papers from the Sixth Annual Conference on Virginia Woolf*, New York, Pace University Press, 1996.
[3] Q. BELL, *Virginia Woolf: A Biography*, London, The Hogarth Press, 1972, p. 138. Nulla è detto sull'affresco al quale si riferisce. Potrebbe trattarsi di *Angeli, Profeti e Sibille*, datato tra il 1496 e il 1500.
[4] J. FRANK, *Spatial Form in Modern Literature*, «Sewanee Review», 53, 1945.
[5] A.O. Bell, (ed.), *The Diary of Virginia Woolf*, London, The Hogarth Press, 1977-1984, I, pp. 140-141.
[6] Per l'importanza che rivestono teniamo in considerazione soprattutto i saggi *Pictures and Portraits*, *Pictures*, *The Fleeting Portrait* e *Walter Sickert*, raccolti insieme ad altri e corredati di traduzione a fronte, in V. WOOLF, *Immagini/Pictures*, a cura di F. de Giovanni, Napoli, Liguori, 2002.
[7] Cfr. P. CAUGHIE, *Virginia Woolf in the Age of Mechanical Reproduction*, New York & London, Garland Publishing, 2000.
[8] V. WOOLF, *Walter Sickert*, in EAD., *Immagini/Pictures*, cit., p. 190.
[9] S. CAVICCHIOLI, *Il silenzio della pittura. Analisi di due quadri di parole in Virginia Woolf*, in ID., *I sensi, lo spazio, gli umori*, Milano, Bompiani, 2002, p. 149.
[10] G. PATRIZI, *Narrare l'immagine*, Roma, Donzelli, 2000, p. 12.
[11] V. WOOLF, *The Fleeting Portrait*, in EAD., *Immagini/Pictures*, cit., p. 156.
[12] V. WOOLF, *Foreword II*, in EAD., *Immagini/Pictures*, cit., pp. 214 e 216.
[13] Cfr. H. LAUSBERG, *Elementi di retorica* [1949], trad. it. di L Rittin Santini, Bologna, Il Mulino, 2000, pp. 159-165.
[14] V. WOOLF, *Pictures and Portraits*, in EAD., *Immagini/Pictures*, cit., p. 54.
[15] Facciamo notare che una gerarchizzazione dei livelli di percezione e riconoscimento investe molti ambiti disciplinari, e probabilmente trova la sua origine nelle riflessioni sulla rappresentazione pittorica. In Panofsky ad esempio (E. PANOFSKY, *La prospettiva come forma simbolica* [1927], trad. it. di E. Filippini, Milano, Feltrinelli, 1961; ID., *Studi di iconologia* [1939], trad. it. di R. Pedio, Torino, Einaudi, 1975), è presente una tripartizione percettiva (preiconografico, iconografico, iconologico) che dall'elementare porta al culturale e all'arricchimento dei significati, mentre la Teoria della Gestalt (K. KOFFKA, *Principi di psicologia della forma* [1935], trad. it. di C. Sborgi, Torino, Bollati Boringhieri, 1970) distingue un livello percettivo primitivo legato a particolari forme e rapporti tra forme. Allo stesso modo per Greimas (A.J. GREIMAS, *Sémiotique figurative et sémiotique plastique*, «Actes Sémiotiques. Documents», 60, 1984) l'immagine può esser letta attraverso una griglia a due livelli (plastico e figurativo), legati da una relazione semi-simbolica.
[16] C. LEVORATO, M. MASSIRONI, *Dall'immagine al linguaggio: uno studio dei processi percettivi implicati nella descrizione di figure*, «Versus», 59-60, maggio-dicembre 1991, pp. 141-171.
[17] Cfr. L. MAFFEI, A. FIORENTINI, *Arte e cervello*, Bologna, Zanichelli, 2008.
[18] Cfr. L. TADDIO, *Sull'immagine: una precondizione alla rappresentazione pittorica*, «Rivista di Estetica», n. s., XLI, 17, febbraio 2001, pp. 155-161.
[19] Woolf fa leva sulla competenza inferenziale del lettore, suggerendo campi semantici distanti dalla figura che vuole descrivere, in modo tale da alterarne la capacità di riconoscimento, ovvero la competenza referenziale. Sull'argomento cfr. D. MARCONI, *La competenza lessicale* [1997], Roma-Bari, Laterza, 1999.
[20] Cfr. R. FEDI, *Le scritture dipinte. Modelli culturali e messaggi (anche) ideologici*, in V. Garibaldi (a cura di), *Beato Angelico e Benozzo Gozzoli. Artisti del Rinascimento a Perugia*, Milano, Silvana Editoriale, 1998.
[21] Cfr. P. LEONARDI, *Immagini e significato*, «Versus», 103-105, gennaio-dicembre 2007, pp. 123-147.
[22] V. WOOLF, *Pictures and Portraits*, cit., p. 62.
[23] R. JOB, *Relazioni tra fattori visivi e fattori semantici nell'identificazione di oggetti: alcuni dati neuropsicologici*, «Versus», 59-60, maggio-dicembre 1991, pp. 197-206.
[24] V. WOOLF, *Walter Sickert*, cit., p. 192-194.
[25] Ivi, p. 182.
[26] Cfr. R. MORPHET, *Image and Theme in Bloomsbury Art*, in R. Shone (ed.), *The Art of Bloomsbury*, London, Tate Gallery Publishing, 1999, p. 29: «Painting focus with unusual insistence on eyes and their arresting expressions. This, too, is a feature of the work of Piero». Allo stesso modo Goldman compara la costruzione circolare delle relazioni tra i personaggi di *The Waves* alla chiusura circolare degli sguardi in *The Conversation* (1913-16) di Vanessa Bell (J. GOLDMAN, *The Feminist Aesthetics of Virginia Woolf*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998, pp. 148-149).
[27] R. FRY, *An Essay in Aesthetics*, in ID., *Vision and Design*, London, Chatto & Windus, 1921, p. 23. Gli elementi emotivi del disegno traducono in pittura la relazione tra mondo della vita e rappresentazione estetica, e dotano le immagini di una tonalità passionale, generando sentimenti di attrazione, repulsione o distacco. Una correlazione tra questi e gli elementi passionali della letteratura nello stesso periodo è offerta da Mauron (C. MAURON, *The Nature of Beauty in Art and Literature*, London, The Hogarth Press, 1927) che paragona lo spessore psicologico del personaggio letterario – realizzato da Woolf con la tecnica del 'tunneling process' – al volume plastico in pittura.
[28] Il termine fa riferimento alla dimensione passionale dell'analisi semiotica così come impostata da Greimas e Fontanille (A.J. GREIMAS, J. FONTANILLE, *Sémiotique des passions: dès états de choses aux états d'âme*, Paris, Seuil, 1991).

[29] Di contro Banfield (A. BANFIELD, *Mrs Dalloway*, in F. Moretti (a cura di), *Il Romanzo*, Torino, Einaudi, 2001, V, pp. 815-824), considera le sperimentazioni dei racconti come «impressioniste» e colloca l'inizio della fase post-impressionista nella scrittura di *Mrs Dalloway*, argomentando tale tesi con il passaggio dalla prima persona dei racconti 'sperimentali' alla terza persona.
[30] «The most obvious shift in emphasis from the first to second exhibition was from romantic to classic, reflected in the new predominance of Cubism» (J. GOLDMAN, *The Feminist Aesthetics of Virginia Woolf*, cit., p. 130). La definizione ripete quanto affermato da Fry nella prefazione al Catalogo della seconda mostra postimpressionista (*The French Post-Impressionist*, in R. FRY, *Vision and Design*, cit., p. 169), che a sua volta riprende la distinzione di Hulme e del primo Imagismo tra arte classica, cioè geometrica, e arte romantica, cioè vitale.
[31] B. BERENSON, *The Drawings of the Florentine Painters*, Chicago, The University of Chicago Press, 1938.
[32] V. WOOLF, *The Mark on the Wall*, in S. Dick (ed.), *The Complete Shorter Fiction of Virginia Woolf*, London, The Hogarth Press, 1985, p. 84.
[33] Cfr. G. FAUCONNIER, M. TURNER, *The Way We Think: Conceptual Blending and the Mind's Hidden Complexities*, New York, Basic Book, 2002, in cui si distingue uno spazio mentale (*mental space*), un'azione di ricognizione (*cross-space mapping*), e gli input generati dall'esperienza (*input spaces*), che nell'insieme producono uno spazio di fusione (*blended space*).
[34] Fu pubblicato nel Dicembre 1929 su «Harper's Magazine» e fu scritto con ogni probabilità negli anni immediatamente precedenti.
[35] V. WOOLF, *The Lady in the Looking-Glass: A Reflection*, in S. Dick (ed.), *The Complete Shorter Fiction of Virginia Woolf*, cit., p. 223.
[36] C. CONCILIO, *L'isotopia dello sguardo in alcuni racconti di Virginia Woolf*, in O. Palusci (a cura di), *La tipografia nel salotto*, Torino, Tirrenia, 1999, p. 122.
[37] La percezione del carattere tipografico o di segni diacritici della scrittura è da considerarsi uno stimolo narrativo per il lettore a tutti gli effetti. Sull'argomento cfr. G. ZAGANELLI, *Apuntes sobre la lectura. El aporte de las ciencias cognitivas*, «Alabe», 3, junio 2011, pp. 51-58.
[38] Se ne contano appena 14 e tutti brevissimi: meno di un terzo di quelli presenti in *The Voyage Out* e la metà di quelli contati in *Jacob's Room*, anche se tutti focalizzati sulla contrapposizione tra pittura narrativa e non narrativa.
[39] Cfr. K. STELMACH, *From Text to Tableau: Ekphrastic Enchantment in Mrs. Dalloway and To the Lighthouse*, «Studies in the Novel», 38 (3), 2006, che parla a tal proposito di «redemptive defamiliarization».
[40] A.O. Bell (ed.), *The Diary of Virginia Woolf*, II, cit., p. 270.
[41] V. WOOLF, *Mrs Dalloway*, London, The Hogarth Press, 1958, p. 31.
[42] Ivi, p. 35.
[43] Cfr. R. CRIVELLI, *Forme e astrazione: Virginia Woolf e Wassily Kandinsky*, in ID., *Lo sguardo narrato*, Roma, Carocci, 2003, pp. 127-139.
[44] V. WOOLF, *To the Lighthouse,* London, The Hogarth Press, 1950, p. 133.
[45] Ivi, p. 128.
[46] Racconto sperimentale di una sola pagina imperniato sul gioco di forme e colori. Pubblicato nel 1921 in *Monday or Tuesday*, viene poi escluso dalla raccolta *A Haunted House*.
[47] V. WOOLF, *Blue & Green*, in S. Dick (ed.), *The Complete Shorter Fiction of Virginia Woolf*, cit., p. 142.
[48] V. WOOLF, *The Waves*, London, The Hogarth Press, 1963, pp. 30-84.
[49] Gombrich mostra come il movimento narrativo possa superare il limite del *punctum temporis*, inteso come visione simultanea di tutte le immagini, grazie ai fenomeni di persistenza e memoria di stimoli percettivi che in prima battuta risultano irriconoscibili o incomprensibili. Cfr. E. GOMBRICH, *L'immagine e l'occhio. Altri studi di psicologia della rappresentazione pittorica* [1982], trad. it. di A. Cane, Torino, Einaudi, 1985, pp. 37-63.
[50] «Perfection of formal structure, with an internal logic as rigorous as that which characterizes mathematics or music» (A.B. SCHLACK, *Creative Consciousness and the Natural World in Virginia Woolf's The Waves*, «Analecta Husserliana», XIV, 1983, p. 329).
[51] V. WOOLF, *On Not Knowing Greek*, in EAD., *The Common Reader. Second Series*, London, The Hogarth Press, 1945, p. 6.
[52] Cfr. J. BRUNER, *The Narrative Construction of reality*, «Critical Inquiry», 18, pp. 1-21.
[53] Cfr. D. HERMAN, *Stories as a Tool for Thinking*, in Id. (ed.), *Narrative Theory and the Cognitive Sciences*, Stanford (CA), CSLI Publications, 2003, pp. 163-192.

SERGIO VITALE

La donna in effigie.
Iconografia e ritrattistica in Guido Gozzano

Guido Gozzano was very interested in several artistic fields like photography, painting, graphics, and even cinema. Such an often neglected aspect deserves an inquiry suitable to emphasize the relevance of the relationship between literature and visual arts both in his life and works. Despite some enlightening contributions, the debate is still open, as contemporary studies in visual arts contribute to widen the field of research. This paper will focus on the importance of size portraits, especially of women, within the poet's work. A deep connection between images and words is well detectable in his manuscripts, as drawings and writing share and contend for space on the page. Thanks to the discovery of new sources, we can trace more precisely the boundaries of an imaginary space in which ideas, memories and emotions have been condensed.

L'atelier letterario di Guido Gozzano

Il rapporto fra immagini e parole si articola in Gozzano attraverso molteplici modalità retoriche: dalla citazione fuggevole e tutto sommato marginale, a forme più interessanti di dinamizzazione delle immagini,[1] fino a tentativi di più organico e sostenuto impegno scrittorio, sia pure legati al carattere effimero della prosa giornalistica e d'occasione. In questo senso, particolare valore assume la dimensione del ritratto come spazio assai privilegiato per la declinazione del rapporto tra testo e immagine: un percorso scandito attraverso l'arco della personalissima e straordinaria galleria di personaggi femminili gozzaniani, che per la loro forza evocatrice e suggestiva, fin dal loro primo apparire, divennero il simbolo stesso della sua poesia. Gozzano può, dunque, essere considerato un ritrattista d'eccezione, capace di fermare in pochi versi tanto l'essenza quanto la forma dei propri modelli, grazie soprattutto a quell'attenzione smodata per i dettagli tanto dell'abbigliamento quanto dell'acconciatura. Non a caso Sanguineti in una delle sue *Letture*, trovava Gozzano «impegnato, come non di rado gli avviene, in gara con la pittura, intento a quell'esercizio di ritrattistica che è tra le sue passioni più vive, e che naturalmente lo attrae in maniera particolare quando si tratti, ed è il caso più frequente, di abbozzare un profilo di donna».[2]

Autografo in versi e in prosa della poesia Ornitoptera Pronomus (AG VIII A, 1)

Un paragone, quello del critico genovese, che, lungi dall'essere un'interpretazione figurale, va colto in tutta la sua pregnanza, e cioè alla lettera. Poiché quell'esercizio di ritrattistica che è fra le passioni più vive di Gozzano, prima ancora che essere un mero esercizio verbale, affonda le sue radici nella naturale inclinazione del poeta per il disegno, della quale rimane una copiosa e significativa testimonianza. [3] L'insieme di questi documenti grafici è composto da una serie di schizzi, disegni, caricature e autocaricature (vergati, a volte, con impegno nervoso, altre, con ironica leggerezza), che con la loro eloquenza meglio e più della scrittura ci informano sul mondo figurativo di Gozzano.

A tal proposito risulta prezioso un ricordo di Mario

Vugliano in una pagina a ragione ben nota, nella quale, l'amico e sodale del poeta, riporta le rimostranze di Balsamo Crivelli, allora bibliotecario della Società di Cultura, nei confronti di Gozzano per la sua irrefrenabile tendenza al *griffonage*:

> Comune luogo di ritrovo con Gozzano e gli amici era la Società di Cultura […]. Quando vi entrava la banda Gozzano, addio pace studiosa là dentro. […] Tutti invocavano un po' di silenzio. E gustavo Balsamo Crivelli, che era, se ben mi ricordo, il bibliotecario: «Prego, Gozzano, anche un po' più di rispetto per i libri». Perché Gozzano vi pupazzettava sui margini vergini folli.[4]

D'altronde è lo stesso Gozzano, in una lettera indirizzata ad Amalia Guglielminetti, a chiarire la natura e la funzione di questi *griffonnements*, intesi come un'alternativa al duro lavoro della scrittura:

> Il cielo è grigio, sempre piovigginoso. Io sono un po' triste, un po' amaro, ma non per questo. Sono triste per il distacco (che mi dà però all'anima un senso di liberazione salutare) e sono amaro per la mia completa sterilità lirica.
> Ieri, l'altro ieri, sono stato ore e ore a tavolino, affastellando rime e pensieri e non facendo un verso passabile… E avrei tanti temi non ispregievoli da svolgere: ma sono di un'abulia metrica desolante. Tenterò, vedrò ancora…
> Forse è l'idea della gita prossima a Torino che mi distrae ad ogni secondo e mi fa schizzare profili femminei al margine del foglio, o seguire pel cielo nebuloso i guizzi delle primissime rondini…[5]

I fogli sui quali Gozzano si sofferma a «schizzare profili femminei» nella primavera del 1908, stando alla datazione proposta da Calcaterra,[6] potrebbero essere quelli del famoso *Albo dell'officina*, un documento di eccezionale valore, che aprendo le porte del laboratorio letterario del poeta, ha permesso di accertare come la pagina gozzaniana, solo in apparenza facile e immediata, sia invece

> il frutto di letture e rimandi talora insospettabili e sorprendenti. In altre parole, continue e diverse sono in lui le reminiscenze letterarie, prossime e lontane nel tempo e nello spazio, occultate ed esibite, sempre rese estranee alla fonte e innovate, ricreate, in un sapiente gioco di azione e reazione.[7]

Sono infatti ormai noti da tempo gli strumenti e i materiali del *modus operandi* di Gozzano: un complicato e travagliatissimo gioco fatto d'incastri, lacerti, stilemi, esercitato sulla tradizione letteraria italiana e, in parte minore, su quella francese. Un modello che egli largamente applica tanto in poesia quanto a tutti gli altri gradi della sua scrittura e che sottende

> un costante e faticoso lavoro preparatorio fatto di pazienti trascrizioni, talora più volte ripetute con leggere varianti, di pagine poetiche da lui lette; in un secondo tempo a questo lavoro segue la fase di elaborazione e assimilazione, che conduce agli esiti originali e inconfondibili della sua poesia.[8]

Un travaglio che, almeno nella versione preparatoria, si popola anche della presenza di quegli schizzi e di quei profili femminili, delle fantasie, delle illusioni e delle ossessioni del suo mondo immaginifico. Quella del disegno è una pratica alla quale la mano di Gozzano sembra abbandonarsi in maniera automatica, quasi involontaria, senza un'apparente affinità con il testo specifico con il quale i disegni si incastrano, si sovrappongono, in un frenetico contendersi lo spazio bianco del foglio: «è una maniera (quella di Gozzano) per fissare rapidamente con uno schizzo veloce fantasmi incombenti e liberarsi di essi senza quello sforzo che la parola comporta».[9]

Tale è la straordinaria consonanza che unisce quei profili femminili, a cui egli si abbandona nei momenti meno impegnati della sua scrittura, ai versi che sembrano tradurne mirabilmente le fattezze, che risulta impossibile dubitare della rilevanza che essi assumono nel processo della creazione poetica. Se la mania grafica di Gozzano certo non rientra nell'ambito di studi del *Doppelbegabung*, almeno nella sua forma canonica, non sembra però inappropriato ricondurre tale pratica al cosiddetto «doppio talento criptico», il caso cioè di autori «che non riescono a concepire la loro scrittura se non accompagnandola con disegni, schizzi e immagini».[10] In altre parole, al pari dei materiali letterari e con pari dignità, i disegni presenti sui manoscritti possono considerarsi a buon diritto veri e propri strumenti della officina gozzaniana.

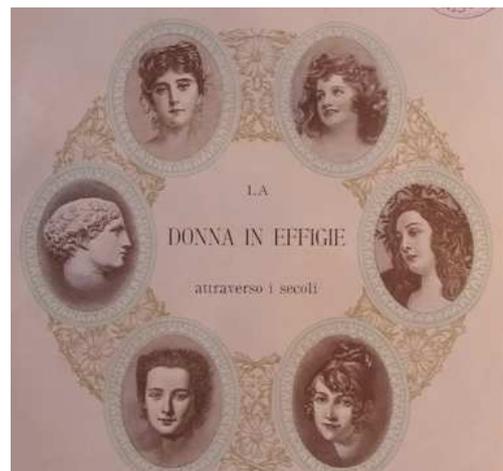
Si tenga presente che siamo di fronte al poeta che fu «il bimbo illuso dalle stampe in rame», il cui recupero, sempre sospeso «tra storia e favola, tra corrosione critica e sognante smemoratezza»,[11] ha lo stesso valore della riscrittura della parola altrui:

> Nel reliquiario in cui idealmente Gozzano si aggira, recuperare il passato non significa tanto l'immediata fruizione delle stagioni perdute, quanto, e quasi l'opposto, la fuga dal consumarsi delle cose, l'approdo, sia pure in grazia di un'evasione ingannevole e breve, lucida e commossa, a un luogo, a un'immagine, in cui risulti negato, con il presente, il fluire stesso della vita, il perpetuo corrompersi della realtà.[12]

Insomma tanto la tradizione letteraria che la tradizione iconografica giocano la stessa partita, quella cioè di arginare il più possibile il presente in quanto luogo dequalificato e privo di valori autentici, di qui la necessità di affrontare «il reale, filtrandolo, cioè ripensandolo attraverso un classico o un libro prezioso, attraverso una precedente esperienza stilistica e umana non propria».[13]

«Un libro di pura arte e di pura bellezza»

La fitta trama letteraria fatta di citazioni più o meno scoperte, quasi al limite della provocazione e del plagio, è stata, ed è oggetto d'indagini accuratissime: un lavoro massiccio e non ancora concluso, dal momento che il mosaico della scrittura gozzaniana «ammette sempre con generosità nuove tessere», [14] mentre lo stesso trattamento non è stato invece riservato alle arti visive nel senso più ampio del termine.

Così, come nel celebre racconto *La lettera rubata* di Edgar A. Poe, è stato ignorato da tutti un documento che, all'interno dell'analisi che stiamo conducendo, assume una straordinaria importanza, per la sua doppia valenza di fonte letteraria e fonte iconografica. Si tratta di un testo a stampa dal titolo, quanto mai suggestivo, *La donna in effigie attraverso i secoli* di Armand Dayot, tradotto da Ugo Fleres, [15] uno dei libri sopravvissuti della biblioteca del poeta, oggi custodito presso il Centro Studi di letteratura in Piemonte Guido Gozzano-Cesare Pavese dell'Università di Torino. I libri della biblioteca gozzaniana, unitamente ad alcuni manoscritti, hanno permesso in molti casi di ricostruire minutamente l'intricato percorso che dalla semplice lettura, passando attraverso l'interiorizzazione, conduce Gozzano al riuso in fase poetica dei compositi e disparati materiali di cui è tramata l'intera sua scrittura.

Frontespizio del volume di A. Dayot, *La donna in effigie attraverso i secoli*, 1901

La donna in effigie è un libro di storia dell'arte, della quale il famoso critico francese propone una rilettura tutta giocata sul tema della bellezza femminile e del suo evolversi nelle varie epoche, dalla civiltà egizia fino alla fine dell'Ottocento:

> Questo libro è al tempo stesso un libro di pura arte e un libro di bellezza, poiché l'immagine della donna vi appare come uno specchio scintillante, ove si riflettono lo spirito delle epoche, i caratteri delle razze, l'estetica delle scuole, l'ideale degli artisti.[16]

Nelle pagine del volume sono riprodotti numerosi ritratti pittorici, molti dei quali eseguiti di profilo, riconducibili alle tecniche artistiche più diverse: affreschi, busti scultorei, bassorilievi, incisioni su metalli, che per l'interesse alla ritrattistica di Gozzano si pongono come variegato ed eccezionale catalogo di immagini, sensazioni e suggestioni, e forse per questo ne sentiamo un'eco nella sua scrittura. Al contrario di altri testi come quelli di Dante, Petrarca, Leopardi, Carducci, D'Annunzio, che potremmo definire letture di lavoro, certamente questa si poneva come lettura di svago, non impegnativa ed infatti pochi e trascurabili sono i segni di lettura che invece abbondano altrove. Tuttavia, basta sfogliare il volume per accorgersi di quali e quante suggestioni, motivi, accenni, spunti potesse ritrovarvi il Gozzano ritrattista:

> quel poeta della moda che egli è per eccellenza, il cantore di una grazia muliebre che sia letteralmente, se vogliamo adesso abusare di una sua espressione metaforica, «vestita di tempo», concretamente vincolata a un gusto, a un'epoca, e insomma datata e databile: un poeta attento a cogliere la linea essenziale nella foggia di una veste, sensibile al variare di un taglio, di un motivo, di una pettinatura.[17]

Per questo i ritratti, soprattutto femminili, di Gozzano si presentano come veri e propri *Zeitgesichter*, «visi legati ad un'epoca, e cioè casi in cui i modi di rappresentazione e di espressione, gli atteggiamenti determinano anche la fisionomia dei volti e permettono di collocarli nel tempo».[18] Sanguineti ha saputo cogliere l'esempio forse più emblematico di questa «donna vestita di tempo» in Cristina di Francia de *La casa dei secoli*. In questa prosa il poeta ci offre, attraverso un'originale sintesi iconografica, una raffinata descrizione dell'antica sovrana:

> Nessuna stampa dell'epoca, nessuna tela la ritrae come doveva essere: è forse bene che il nostro sogno faccia di tutte le sue effigi una sola […]. Il volto è circondato da un'acconciatura di tulle nero, alla Holbein, che gli darebbe non so che espressione monacale se sotto non balenassero gli occhi chiari di amazzone, il profilo dritto, la bocca volontaria, la mascella forte: un volto che sembra la maschera dei guerrieri greci, come si sognavano nelle fantasie mitologiche d'allora, non il volto d'una Regina, d'una donna segnata dal destino al dolore e all'amore.[19]

Ne *La donna in effigie*, fra le molte riproduzioni, non ci sono ritratti di Cristina di Francia, ma ve ne sono molti del pittore tedesco esplicitamente chiamato in causa da Gozzano. Infatti in tutte queste figure femminili è presente il copricapo tipico con il quale Holbein ornava le sue modelle per evidenziarne l'ovale del volto e conferire alla figura un'aura di religiosità. Altre pagine del libro sono dedicate alle donne dipinte dal Rembrandt, bellissime nei loro abiti riccamente decorati, nelle acconciature perfette che i grandi cappelli velano appena, un particolare che ci riporta alla mente, irresistibilmente, una delle prime lettere di Gozzano alla Guglielminetti:

> vi ho veduto poco, ma studiata molto: siete proprio bella (vi giuro che ho dispetto, quasi, a doverne così stupidamente convenire!). Vi ho studiata molto. Non ho mai capito ad esempio, se, sotto i grandi caschi piumati, alla Rembrandt, che voi prediligete, i vostri capelli siano

spartiti alla foggia antica o no; ma ho benissimo impresse le ondulature che hanno alla tempia e la mollezza con che si raccolgono in nodo, dietro la nuca.[20]

Un fitta sezione del libro di Dayot è poi dedicata ai dipinti femminili dei grandi pittori fiamminghi, e non è forse improbabile che su queste mirabili immagini Gozzano si sia soffermato per cercare quel «tipo di beltà fiamminga» nella quale s'incarna il volto di Felicita. Come è noto, infatti, la preistoria de *La signorina Felicita, ovvero la Felicità* ha origine nel casuale incontro dell'autore con una «servetta di monte»,[21] durante il soggiorno montano a Ceresole Reale nell'estate del 1907. Il primo incerto e vago abbozzo di questa lirica si trova in una lettera indirizzata ad Amalia Guglielminetti:

> Da parecchie settimane sono qui in una solitudine deliziosa e con dinnanzi uno scenario che ricorda il 2° atto della Figlia di Jorio… Non ho una Mila per compagna, ma una servente indigena e prosaicissima. Che non mi annoia però: alla sera, mentre io contemplo il tramonto sui picchi nevati di Levanne, ella parla. Io non l'ascolto: ma la sua voce mi giunge a quando a quando, attraverso il rombo della mia malinconia, e afferro brani di cose bellissime, di episodi che sfrutterò forse poeticamente: «La storia del Curato che fuggì con la figlia del Sindaco» oppure «della Marchesa che s'innamorò della guida; e furono sorpresi dal marito». E così via… Ma non pensate male, Amica Mia! È una onestissima fanciulla, figlia di Maria, ed io nutro per lei la più rispettosa ripugnanza: immaginate un corpo diciottenne, ma che in città, sdegnerebbe una vecchia ottuagenaria, immaginate un volto quadrato, scialbo, roseo, lentigginoso, senza pupille, senza ciglia, senza sopracciglia, e un viscidume di capelli gialli, tirati, tirati lisci aderenti e stretti alla nuca in un fascio di trecciole minute e su tutto il volto diffusi i segni dell'idiozia ereditaria…[22]

Nei mesi successivi Gozzano rifletterà a lungo sui temi e gli ambienti descritti alla Guglielminetti, così che qualche mese dopo, in un'altra lettera indirizzata all'amico e critico Giulio De Frenzi, i lavori preparatori per la sua lirica più famosa, a dispetto delle stesse parole del poeta, risultano già notevolmente sviluppati:

> Ho fatto poco, anche perché sono innamorato: di una donna che non esiste naturalmente!
> La Signorina Domestica: una deliziosa creatura senza busto e senza cipria, con un volto quadro e fresco, le mandibole forti e maschili, la bocca larga e sana, il naso camuso, sparso di efelidi leggiere, le iridi azzurre, punteggiate d'oro e d'inchiostro, senza sopracciglia, e i capelli castani, lisci, aderenti alla tempia, tirati e raccolti in un nodo piatto di trecciuole minute. Scusate la presentazione, caro amico, ma era necessario: ritroverete la mia Bella in una poesia: fra odore di cotogne, di caffè tostato, di carta bollata, d'inchiostro putrefatto; con a sfondo una tappezzeria a rombi di ghirlandette rococò, alternanti ognuna episodi della favola di Piramo e di Tisbe… Volevo farne una prosa, abbondante come un romanzo; ma non un romanzo bensì tanti brevi capitoli lirici, legati da una trama sentimentale deliziosa, una cosa morale onesta, sana come la protagonista.[23]

Come è possibile notare, la «servente di monte indigena e prosaicissima» è scomparsa del tutto («una donna che non esiste, naturalmente»), al suo posto compare invece la Signorina Domestica, i cui tratti fisici peculiari, rispetto al modello di partenza, si sono di molto ingentiliti, raffinandosi, «in quella che da donna repugnante è divenuta "deliziosa creatura provinciale" […] c'è di più, anzi di diverso, una luce che ferma, e rileva la bellezza un po' scialba: l'azzurro delle iridi».[24] Tuttavia, non siamo ancora a Felicita, manca un ulteriore passaggio affinché il volto della protagonista possa svincolarsi completamente dalla realtà, dall'occasione biografica. Si tratta di un processo tipicamente gozzaniano, inteso «a riscattare *in toto* la convenzionalità dell'evento: quindi tendenzialmente a risolvere […] l'inautenticità della Vita nella menzogna riflessa della

Letteratura».[25] Il passaggio si trova infatti in un'altra lettera alla Guglielminetti, assai simile a quella scritta per De Frenzi e, rispetto a quest'ultima, di pochissimo posteriore:

> Sto meglio anche perché sono innamorato! Di una donna che non esiste, naturalmente!
> La Signorina Domestica.
> Una deliziosa creatura provinciale, senza cipria e senza busto, con un volto quadro e le mandibole maschie, con un nasetto camuso sparso di efelidi leggiere, due occhi chiari senza sopracciglia, *come nei quadri fiamminghi*; non ridete, amica!
> […] Volevo farne una prosa a brevi capitoli lirici, uniti da una trama sentimentale, onesta, pura sana, come la carne della protagonista: ma non farò probabilmente.[26]

Quest'ultima lettera aggiunge ancora un particolare tutt'altro che marginale: l'associazione cioè dell'immagine di Felicita al tipo di bellezza femminile rappresentato nella pittura olandese del Seicento («come nei quadri dei pittori fiamminghi»). Un'operazione che elevando la figura di Felicita agli scranni dell'arte la sospende in quella dimensione atemporale tipica della scrittura gozzaniana, la quale assolve il compito di «soddisfare il radicale bisogno che il poeta ha di possedere qualcosa che sia ormai passato, immobile. […] dominare ciò che ha ormai cessato di vivere e divenire, e ora si trova fermo, come morto e chiuso nell'inerte, e perciò quieto e rassicurante, disegno di una stampa».[27]

Dai brani delle lettere appena citate ai versi della poesia che ritraggono Felicita il passo è breve, così che di lì a poco avremo l'immagine forse più celebre della sua poesia:

> Sei quasi brutta, priva di lusinga
> Nelle tue vesti quasi campagnole,
> ma la tua faccia buona e casalinga,
> ma i bei capelli di color di sole
> attorti in minutissime trecciuole,
> ti fanno un tipo di beltà fiamminga…
>
> E rivedo la tua bocca vermiglia
> Così larga nel ridere e nel bere,
> e il volto quadro, senza sopracciglia,
> tutto sparso di efelidi leggiere
> e gli occhi fermi, l'iridi sincere
> azzurre d'un azzurro di stoviglia…[28]

Nel lungo e intricato percorso che conduce Gozzano alla creazione dell'immagine ultima di Felicita, la *Donna in effigie* si colloca come una fonte iconografica non trascurabile. A spingerci in questa direzione sono in particolare due passi del testo di Dayot che mostrano rilevanti affinità con le parole e i versi di Gozzano. Nel primo il critico francese definisce i caratteri peculiari della «donna olandese del secolo XVII»:

> in Francia, in Germania, in Italia, in Inghilterra, i grandi pittori olandesi, grandi soprattutto nella figura umana, sia individualmente studiata, sia rappresentata in un ambiente famigliare, sorsero in tutti gli angoli del paese […], pittori incomparabili della figura umana, nella cui immensa produzione l'immagine della donna olandese del secolo XVII, *bionda, rosea, dolce, placida, un po' volgare*, spicca con rara intensità di colore e di vita.[29]

Già qui è facile notare come l'elenco degli aggettivi utilizzati dal Dayot per definire il tipo muliebre della pittura fiamminga sia assolutamente sovrapponibile alle qualità di Felicita. Ma c'è di più; descrivendo alcune opere di Jacob Jordaens, Dayot si esprime in questi termini:

> [la figura della] bella Caterina, di cui le floride carni e il sonoro riso hanno per eterno specchio il cristallo del bicchiere sempre pieno ch'ella ha in mano, è davvero ultrafiamminga. Il Jordaens eseguì alcuni buoni ritratti di Caterina van Noort; e uno dei migliori appartiene al conte di Darnley ed è catalogato col nome di *Fanciulla dal pappagallo*. È un'opera incantevole, una dilettazione di giulivi colori, e anche una graziosissima immagine di donna [...]. Ecco il Jordaens! Il catalogo che ha le sue ubbie, la chiama fanciullina: *Girl with a parrot*. Che fanciullina! Ella alzerebbe una botte di birra. Forse non piacerebbe nel salone del sobborgo di Saint-Germain; tutt'al più ne impazzirebbero i vecchi marchesi pallidi e magri. Ma che salute, che esuberanza, che vita! Che buona comare! Ecco quel che ci vorrebbe in campagna per portare, a braccia nude, le canestre di frutta sotto i pergolati, cogliere tra i pampini i grappoli purpurei, animare i giardini, allietar tutta la casa. La sua chioma è come un fascio di grano maturo; le sue guance hanno il vermiglio e la compattezza di una mela. Le vere Fiamminghe quando sono belle, hanno qualcosa del frutto proibito.[30]

Certo la Felicita di Gozzano non ha la floridezza corporea delle donne del Jordaens, ma tuttavia ne condivide moltissimi tratti, non solo fisici ma anche, per così dire, caratteriali e culturali. Innanzitutto il colore dei capelli («i bei capelli di color di sole» *vs* «la sua chioma è come un fascio di grano maturo»); il sorriso («la tua bocca vermiglia così larga nel ridere e nel bere» *vs* «il sonoro riso» che ha «per eterno specchio il cristallo del bicchiere sempre pieno ch'ella ha in mano»); la condizione di sanità fisica («onesta, pura, sana, come la carne della protagonista» *vs* «Ma che salute, che esuberanza, che vita! Che buona comare!») e la forza espressa nell'abitudine alle fatiche domestiche («Sposare vorremmo non quella che legge romanzi cresciuta / tra gli agi, mutevole e bella, e raffinata e saputa… / Ma quella che vive tranquilla, serena col padre borghese / in un'antichissima villa remota del Canavese… / Ma quella che prega e digiuna e canta e ride, più fresca / dell'acqua, e vive con una semplicità di fantesca, / ma quella che porta le chiome lisce sul volto rosato/ e cuce e attende il bucato e vive secondo il suo nome»[31] *vs* «Ecco che ci vorrebbe in campagna per portare, a braccia nude, le canestre di frutta sotto i pergolati, cogliere tra i pampini i grappoli purpurei, animare i giardini, allietar tutta la casa»); il fascino dissimulato e recondito («Nei begli occhi fermi / rideva una blandizie femminina. / Tu civettavi con sottili scherni / tu volevi piacermi, Signorina: / e più di ogni conquista cittadina / mi lusingò quel tuo voler piacermi!» *vs* «Le vere Fiamminghe, quando son belle, hanno qualcosa del frutto proibito»). Si presti inoltre attenzione al commento del Dayot relativo al quadro del Jordaens intitolato *Girl with a parrot*: «Forse non piacerebbe nel salone di un sobborgo di Saint-Germain; tutt'al più né impazzirebbero i vecchi marchesi pallidi e magri». Tale commento sembra infatti condensarsi e svilupparsi nella seconda sestina della VII sezione del poema gozzaniano, nel dialogo intessuto fra l'avvocato e il farmacista, soprattutto nelle indiscrezioni di quest'ultimo sul conto della protagonista:

> Ma c'è il notaio pazzo di quell'oca!
> Ah! Quel notaio, creda: un capo ameno!
> La Signorina è brutta, senza seno,
> volgaruccia, Lei sa, come una cuoca…
> E la dote… la dote è poca, poca:
> diecimila, chi sa, forse meno…[32]

Qui i magri e pallidi marchesi si riducono di numero e, adeguandosi ai tempi, cedono il titolo nobiliare per acquisire la carica squisitamente borghese di notaio («Ma c'è il notaio pazzo di quell'oca! / Ah! Quel notaio, creda: un capo ameno!»). Infine anche l'aggettivo «volgaruccia», che Gozzano mette in bocca al farmacista, potrebbe conservare un'eco di quel «un po' volgare» del critico francese.

Seguendo le diverse fasi dello straordinario itinerario creativo di Gozzano, Sanguineti così si esprime ha evidenziato come il poeta lavori

> intorno a un determinato modello femminile, lo viene elaborando per gradi, in un lento gioco di correzioni e varianti, dalle diverse occasioni della realtà deduce, come in una serie di disegni preparatori, quei dati che potrà poi liberamente ricomporre nell'affresco definitivo.[33]

L'immagine mentale, astratta, quell'entità minima presente nel suo mondo immaginario, si fa visibile incarnandosi attraverso la pittura. Usando la nota definizione di Michtell, potremmo dire che l'*image* si è trasfusa in una *picture*.[34] Gozzano, una volta tratteggiati i caratteri fisiognomici della sua protagonista, cerca e trova un suo corrispettivo iconografico nei modelli femminili immortalati dai pittori fiamminghi. Il passaggio da *image* a *picture* non può però avvenire senza la presenza di un *medium*, che in questo caso specifico potrebbero essere proprio le pagine di *La donna in effigie* dedicate alla pittura olandese del XVI e XVII secolo.

Dall'immagine alla scrittura

Che Gozzano abbia tenuto in considerazione *La donna in effigie* nel medesimo periodo in cui elaborava poesie come *L'ipotesi* e *La signorina Felicita ovvero la Felicità*, sembra essere confermato inoltre da un'altra circostanza per cui il libro di Dayot si pone come l'insospettabile fonte di un verso contenuto nella lirica *Historia*. Si tratta, più precisamente, del verso diciotto di questa composizione, la quale, secondo uno schema di indice desunto dagli autografi gozzaniani e relativo ai titoli dei componimenti che sarebbero confluiti ne *I colloqui*, risulta appunto cronologicamente riferibile agli anni 1907-1908.[35] Il passo del libro in cui è presente l'espressione successivamente utilizzata dal poeta si trova nelle pagine della prefazione, quelle in cui il francese traccia i lineamenti fisiognomici che caratterizzano l'ideale di bellezza femminile dell'antica Grecia:

> un tipo unico domina tutta la rappresentazione della figura femminile nella Grecia antica, e per l'impeccabile maestà delle sue linee è quasi un riflesso della divinità. Sempre un medesimo insieme armonioso, quasi geometrico, avviluppa la linea flessibile e dolce del più puro ovale: fronte bassa e stretta, incorniciata da pesanti capelli crespi; naso dritto e lungo, un po' grande, ma disegnato mirabilmente; bocca dalle labbra piene, quasi sempre chiuse; mento appena arrotondato; occhi ampi, bene incavati sotto *il vasto arco ciliare*, occhi dalla luce fredda nella serena impassibilità dei lineamenti.[36]

L'espressione «vasto arco ciliare» ritorna identica nel verso conclusivo della prima strofa di *Historia*, proprio per mettere in risalto un fondamentale tratto del viso della protagonista, l'antica compagna di classe che diventerà «signora in Gran Bretagna»:

> Non la ricordi? Smorta,
> con certe iridi chiare
> dal vasto arco ciliare…[37]

Inoltre anche la descrizione del Dayot riferita agli «occhi dalla luce fredda nella serena impassibilità dei lineamenti» sembra avere qualche analogia con l'atteggiamento disilluso della protagonista nei versi che chiudono l'ultima parte della poesia:

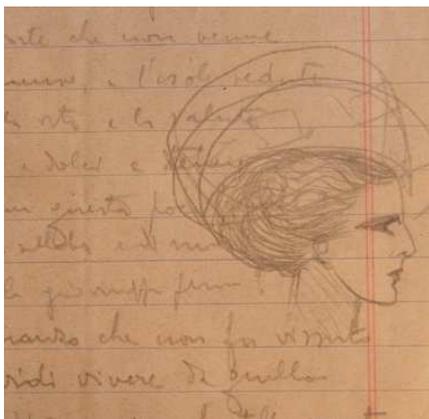
> e fu rivista un giorno
> più bella nel vestito
> cupo… Cercava intorno

col volto sbigottito,
con la pupilla assorta,
chi la volesse amare…[38]

Anche in questo caso ciò che ci preme rilevare non è il ruolo svolto dal libro di Dayot in qualità di possibile veicolo di innumerevoli *pictures* e la sua influenza sull'immaginario gozzaniano. Il poeta d'Agliè, attraverso una propensione all'assunzione di materiali letterali disparati tipica della sua scrittura, accoglierà stabilmente l'espressione del critico francese («vasto arco ciliare») assumendola come uno dei tratti peculiari dei suoi ritratti. Tanto che quest'ultima sarà preferita a una più antica locuzione rinvenibile in un passo della novella *I benefici di Zaratrusta*, pubblicata nel 1905 e da tutti riconosciuta come uno dei primi documenti della crisi di Gozzano nei confronti del dannunzianesimo. Ecco la descrizione del protagonista, il cui nome è Fiorenzo:

> Doveva piacere molto alle donne. […] tutte, certo si compiacevano della sua bellezza e della sua eleganza. […] poiché nonostante il panama arrovesciato sul collo e sollevato sulla fronte come il berretto di un pagliaccio, e i capelli scriminati in due bande impiastricciate e il monocolo che alterava in modo atroce l'occhio destro e il bell'arco del sopracciglio, poiché nonostante tutti i vituperi del parrucchiere del calzolaio del sarto egli restava, tuttavia, il bell'adolescente di sette anni prima.[39]

La formula estrapolata dalle pagine del Dayot si ritrova anche in un brano contenuto in una lettera indirizzata alla Guglielminetti, in occasione della morte della sorella della poetessa avvenuta nel marzo del 1909, che egli conosceva bene e della quale rievoca dolcemente il ricordo per consolare l'amica di sempre:

> Non credo nella Morte. Non si Muore. Non è morta. […] S'ode il suo passo nel vestibolo, Ella rientra freddolosa […], si toglie il cappello con un gesto rapido, rialza, ravviva a due mani la massa dei capelli, con un gesto lento. E resta rivolta verso la finestra, di profilo, con quel suo profilo *assiro* (rideva e Le piaceva tanto ch'io Le dicessi questo!) quel profilo dalla fronte breve, dal naso perfettamente arcuato, dal *vasto arco cigliare*, dal mento forte volontario![40]

Autografo della poesia *I colloqui* (AG VII A, 1)

In questa descrizione della sorella della poetessa va inoltre notato un altro particolare: quello della fronte, che nella descrizione di Dayot, con riferimento alla figura femminile dell'antica Grecia, è «bassa e stretta» e che Gozzano riassume in un unico aggettivo(«breve»).

La locuzione del critico francese, così acquisita e ormai pienamente gozzaniana, verrà utilizzata ancora in altri contesti, dove sempre centrale risulta la funzione della scrittura come *medium* attraverso cui evocare volti umani, ma facendo misurare, di volta in volta, una distanza sempre maggiore rispetto al contesto originario.

È questo il caso della novella *L'altare del passato*, dove addirittura l'espressione viene utilizzata da Gozzano per tracciare i lineamenti di un uomo, quelli del protagonista, un conte, che per una non troppo strana coincidenza, si chiama anch'esso Fiorenzo:

> rivedo la sua mano alzata, mano pallida e perfetta di patrizio, dall'indice adorno di un grosso cammeo, la bella testa candida sfavillante in un raggio di sole obliquo, la bocca volontaria, l'occhio azzurro, giovanile, sotto il *vasto arco cigliar*e.[41]

Ma è anche il caso, soprattutto per l'analisi che qui stiamo conducendo, della lirica *Una risorta*, uno dei testi capitali della ritrattistica gozzaniana, nella quale l'espressione trova emblematicamente posto nella quartina che, insieme a quella immediatamente successiva, descrive magistralmente l'atteggiamento, l'abbigliamento e l'acconciatura della protagonista, *alias* Amalia Guglielminetti:

Mi stava ad ascoltare
con le due mani al mento
maschio, lo sguardo intento
tra *il vasto arco cigliare*,

così svelta di forme
nella guaina rosa,
nella nera chioma ondosa
chiusa nel casco enorme.[42]

Davvero in queste due quartine non è rimasto più nulla del contesto originario da cui l'espressione proviene. Il dettaglio si è completamente decantato, assumendo anzi una nuova sfumatura di stampo schiettamente Art Nouveau che emerge anche dal nuovo spazio nel quale viene a trovarsi. Come ha infatti mostrato Bossaglia, rilevando un'interessante ed originale analogia tra questo ritratto di parole e il dipinto *Il silenzio* di Giorgio Kienerk, questa descrizione «si sovrappone in modo perfetto a un tipo di raffigurazione femminile ricorrente nell'iconografia liberty: la donna dai tratti delicati ma forti, con i capelli acconciati in una foggia raccolta ma morbida, che poggia assorta il mento sulle mani».[43] La pittura liberty, e più ancora la grafica e la cartellonistica, che di questo stile, soprattutto in ambito italiano, sono la declinazione più convincente,[44] rappresentano infatti l'altro grande polo iconografico a cui l'immaginazione di Gozzano attinge a piene mani per la creazione dei suoi modelli femminili. Basterà qui evocare alcune figure fra le più emblematiche di questo tipo di raffigurazioni, pienamente ascrivibile all'orizzonte figurativo della muliebrità Art Nouveau, come la Graziella della *Due strade* («forte bella vivace bruna /[…] la gran chioma disfatta nel tocco da fantino»), la misteriosa pattinatrice di *Invernale* («sfatta le chiome / e bella ardita palpitante») ed ancora la Jeanette della prosa *Un vergiliato sotto la neve* («svelta figura moderna»).

Sulla natura scrittura di Gozzano, in riferimento alle molteplici reminiscenze letteraria che in essa vi si condensano, sono state giustamente richiamate le parole di Giorgio Calcagno:

> togliere una parola o una frase dal suo contesto e riprodurla in un contesto diverso vale a darle un altro significato: perché quella parola ai nostri occhi prende una duplice luce. La prima ci viene dal ricordo originale, sedimentato nella nostra cultura. La seconda dalla sua ricollocazione nell'ambito di un discorso nuovo: specie se artificio nell'artificio […] questo discorso è intessuto di altre citazioni, che si scambiano la loro ambivalenza.[45]

Nel caso dell'opera gozzaniana tali parole assumono il medesimo valore anche quando ad essere oggetto della rielaborazione e della riscrittura sono proprio le immagini, intese non come meri accessori, ma come parte integrante della scrittura poetica. Qui d'altronde interessava sottolineare non tanto la fonte in quanto tale, piuttosto che la fonte si trovi in un libro d'arte altamente suggestivo e che ben si coniuga con il mondo immaginifico di Gozzano, nel quale le arti figurative occupano un posto forse marginale, ma non per questo privo di ripercussioni, a volte anche incisive, sulla sua scrittura.

Feticismo e ritrattistica

La ricca e variegata galleria di ritratti gozzaniani accoglie, dunque, nel medesimo spazio, modelli di bellezza femminile assai dissimili e quasi opposti, ai quali, sul piano delle immagini, corrispondono diverse e contrastanti tradizioni iconografiche. Tale dicotomia è emblematicamente incarnata da due figure di rilievo come Felicita e la protagonista di *Una risorta*. Da una parte il tipo di «beltà fiamminga» colta in una dimensione quotidiana e dimessa («Sei quasi brutta, priva di lusinga / nelle tue vesti quasi campagnole»), «cifrata entro un circuito di sensazioni ed affetti famigliari […] semplici e più alla buona».[46] Dall'altra, una «mondana / grazia profanatrice» che rimanda ad un topos dell'iconografia liberty «costituito dal modello della femmina languida, voluttuosa, felina, sino ai limiti dell'aggressività vampiresca»[47] (solo per inciso si rammenti la sensazione di attrazione/repulsione del poeta nei confronti dell'amante: «riseppi le sagaci / labbra e commista ai baci / l'asprezza dei canini»).[48] La convivenza di modelli così distanti e apparentemente inconciliabili, in Gozzano, è resa possibile attraverso le ossessioni profonde del suo inconscio e dunque del suo mondo immaginifico. Le donne gozzaniane, al di là della *mise* e dei travestimenti, di cui la lirica *L'esperimento* sembra svelare le dinamiche di gioco sottilmente perverso,[49] perpetuano in fondo un identico tipo di bellezza femminile: quella «*mulier fortis*» già a suo tempo individuata da Pancrazi,[50] le cui caratteristiche fisionomiche («la bocca larga», la «mascella forte», «il profilo dritto») si saldano con atteggiamenti psicologici richiamanti sempre qualcosa di mascolino, di virile. Un tipo di bellezza che, celebrata in versi e in prosa, trova un eloquente e affascinante riscontro sulle carte autografe e sui libri del poeta, le cui pagine, al pari dei manoscritti, sono «spesso e volentieri accompagnate e garantite dai consueti ritratti di donna»,[51] che appunto ricalcano, pur nel mutare delle acconciature un medesimo tipo di donna frequentemente caratterizzato da tratti spiccatamente androgeni.

Come è facile notare, anche da questi pochi esempi, la tecnica ritrattistica di Gozzano si basa su una sorta di schematismo, un preciso catalogo di formule ed espressioni che, con pochi adattamenti si ripetono in molti dei suoi personaggi sia maschili che femminili. Una tecnica che procede per dettagli e che privilegia innanzi tutto solo alcuni tratti del viso o dell'abbigliamento, «per cui ai suoi occhi una figura si concreta, in primo luogo, attraverso le sue vesti e i suoi ornamenti, risolvendosi sempre, sia essa antica o moderna, in un sontuoso ritratto o in uno svelto figurino».[52] Giuseppe Savoca, sulla base delle concordanze delle poesie di Gozzano, ha dimostrato come una tale visione del corpo femminile, che insiste sul dettaglio a discapito dell'unità io-corpo, sia fondata su un complesso non risolto nei confronti della madre:

> Egli vede la donna ridotta a parti, a zone erogene. Capigliature, mani, occhi, piedi, e soprattutto, bocche e denti, ma anche i vestiti e le acconciature, attirano il suo desiderio ponendosi come zone corporee privilegiate da una sessualità infantile e pregenitale.[53]

Un tipo di eros dominato da un rapporto fortemente inclinato per la parte anziché per il tutto, nel quale i tratti del corpo dei suoi personaggi femminili, come l'insieme dei suoi attributi, fra cui ovviamente anche gli abiti e le acconciature, sono i sostituti «di un altro tempo dell'amore, di un altro corpo d'amore».[54] Siamo insomma nell'ambito più classico del feticismo freudiano, per cui alla paura della castrazione, generata dalla visione del corpo nudo della madre privo dell'organo genitale maschile, vengono appunto opposte strategie di compensazione attuate attraverso sostituzioni simboliche.[55]

Fra i dettagli del corpo, i feticci, su cui la scrittura di Gozzano si sofferma maggiormente, un posto assai rilevante è occupato dalle capigliature. Non a caso si tratta di uno dei luoghi canonici del feticismo di tutti i tempi, da sempre coinvolto in una dimensione sacra attraverso le pratiche magico-religiose, e, nel contempo, considerato quale rifiuto, scarto organico, materia informe dall'effetto perturbante e che genera disgusto.[56] Questa doppia azione di attrazione/repulsione

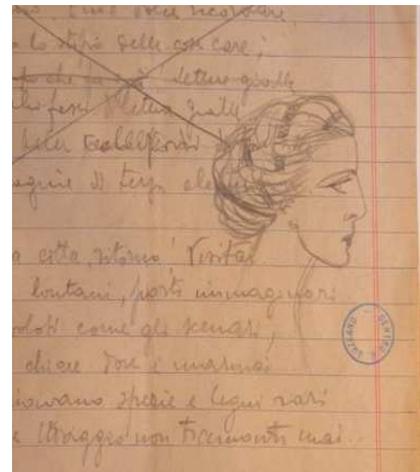
esercitata dal potere fascinatorio delle chiome, in Gozzano, è esemplarmente rilevabile in una poesia come *Il sogno cattivo*:

> Se guardo questo pettine sottile
> di tartaruga e d'oro, che raffigura –
> opera egregia di cesellatura –
> un germoglio di vischio in nuovo stile,
> risogno un sogno atroce. Dal monile
> divampa quella gran capellatura
> vostra, fiammante nella massa oscura…
> E pur non vedo il volto giovanile.
> Solo vedo che il pettine produce
> sempre capelli biondo-bruni e scorgo
> un cielo fatto delle loro trame:
> un cielo senza vento e senza luce!
> E poi un mare… e poi cado in un gorgo
> tutto di bande color di rame.[57]

Un sonetto che, da una parte, è una dichiarazione inconscia del feticismo del poeta, come si evince dal riferimento fin troppo esplicito al mostro della testa di Medusa, e dunque dei suoi corollari simbolici chiaramente interpretabili in chiave psicanalitica.[58] Dall'altra, costituisce un prezioso documento dell'estetismo liberty di Gozzano, evidente nell'accurata descrizione di un oggetto tipico dell'arte decorativa Art Nouveau, tanto che, secondo la Bossaglia, «par di vedere uno degli squisiti pettini di Lalique, o per stare a Torino, di Giorgio Ceragioli».[59] Le potenzialità artistiche del feticcio della capigliatura, inteso come oggetto/soggetto delle più diverse pratiche artistiche e antropologiche, risiedono nella ambivalente natura:

> Diversamente da altri organi o parti del corpo che risultano, benché feticizzati, prigionieri di una forma, la chioma assume perciò, proprio perché informe, il valore di matrice virtuale di tutte le possibili forme dell'organico, di feticcio del corpo *carne* (stoffa) pronta a essere plasmata in una anatomia.[60]

A voler sottolineare ulteriormente il fascino esercitato delle chiome sull'immaginario poetico gozzaniano in funzione di elemento figurativo, basterà qui passare velocemente in rassegna la straordinaria quantità di aggettivi che, nella sua scrittura, si concentrano intorno a questo tema: «uniche, ondose, dense, nivee, nere, rosse, parigine, lisce, ricciutelle, disfatte, grandi, vaste».[61] Un corpus che potrebbe essere facilmente infittito allargando lo spoglio oltre le poesie, alle prose del poeta d'Agliè, che certamente meriterebbero una più ampia, e, speriamo proficua, attenzione. Pertanto se è vero che i modelli femminili di Gozzano inseguono segretamente un unico tipo di corpo-donna, tale ossessione piuttosto che un limite è anzi una molla della sua fantasia. Ciò costringe l'autore a una continua rivisitazione e reinvenzione di quel modello unico, in un'infinita gamma di variazioni sul tema che coinvolge in pieno tanto le parole, proprie e altrui, quanto le immagini (disegno, grafica, pittura, fotografia) nelle loro molteplici forme.

Ciò che qui interessa è mettere in evidenza una delle possibile sfumature attraverso cui si articola il rapporto tra letteratura e arti figurative in un poeta liminare come Guido Gozzano. Un rapporto rispetto al quale il feticismo, inteso come «fenomeno strettamente legato alla visualità, e che praticamente impone il

Autografo della poesia *Torino* (AG VIII A, 1)

confronto con le altre arti»,[62] può svelare nuovi scenari di ricerca. Ancor di più se valutato in una prospettiva storica, ossia tenendo conto di un momento come quello del passaggio fra Otto e Novecento, «un'epoca particolarmente ricca di oggetti-feticcio».[63] In quest'ottica lo sguardo feticistico di Gozzano diventa sempre meno una perversione personale e sempre più un fenomeno culturale, attraverso cui il poeta riuscì a dialogare con la sua epoca e con le arti che ne furono espressione.

---

[1] Cfr. M. COMETA, *Letteratura e arti figurative: un catalogo*, in M. Fusillo e M. Porcaro (a cura di), *Atti del convegno di studi di letteratura comparata*, L'Aquila, febbraio 2004, Pisa-Roma, Istituti editoriali e poligrafici internazionali, 2006, pp. 15-29.

[2] E. SANGUINETI, *«La casa dei secoli»*, in ID., *Guido Gozzano. Indagini e letture*, Torino, Einaudi, 1966, p. 44.

[3] Cfr. M. MASOERO, *Catalogo dei manoscritti di Guido Gozzano*, Firenze, Olschki, 1983.

[4] M. VUGLIANO, *Gozzano studente*, in G. GOZZANO, *Cara Torino. Poesie e prose scelte, con saggi e testimonianze*, Torino, Viglongo, 1975, p. 258.

[5] G. GOZZANO, *Lettere d'amore di Guido Gozzano e Amalia Guglielminetti*, a cura di S. Asciamprener, Milano, Garzanti, 1951, lettera del 17 Aprile 1908, p. 99.

[6] Cfr. C. CALCATERRA, *Albo dell'officina*, in G. GOZZANO, *Opere*, a cura di C. Calcaterra e A. De Marchi, Milano, Garzanti, 1948, pp. 1242-1249.

[7] M. MASOERO, *Prima della citazione. Guido Gozzano lettore*, in *'E 'n guisa d'eco i detti e le parole'. Studi in onore di Giorgio Barberi Squarotti*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2005, p. 1041.

[8] G. FINOCCHIARO CHIMIRRI, *Introduzione*, in G. GOZZANO, *Un vergiliato sotto la neve. Scritti sull'Esposizione Universale di Torino 1911*, a cura di G. Finocchiaro Chimirri, Catania, Maimone, 1984, p. 56-57.

[9] Ivi, p. 58.

[10] M. COMETA, *Letteratura e arti figurative: un catalogo*, cit., p. 18.

[11] L. MONDO, *Storia e natura in Guido Gozzano*, Milano, Silva Editore, 1969, p. 109.

[12] E. SANGUINETI, *«La casa dei secoli»*, cit., p. 47.

[13] A. PIROMALLI, *Ideologia e arte in Guido Gozzano*, Firenze, La Nuova Italia, 1972, p. 11.

[14] F. LIVI, *L'amore delle belle immagini: Gozzano e la cultura francese*, in *Guido Gozzano. I giorni, le opere*, Atti del convegno nazionale di studi (Torino, 26-28 Ottobre 1983), Firenze, Olschki, 1985, p. 12.

[15] A. DAYOT, *La donna in effigie attraverso i secoli*, trad. it. di U. Fleres, Torino, Roux Frassati & C., 1900. Il testo secondo la catalogazione fatta dal Centro di Studi di letteratura in Piemonte Guido Gozzano-Cesare Pavese, è contraddistinto dalla sigla BIBL. GOZZ. 122.

[16] A. DAYOT, *La donna in effigie attraverso i secoli*, cit., p. 1.

[17] E. SANGUINETI, *«La casa dei secoli»*, cit., pp. 44- 45.

[18] A. BEYER, *Il volto: descritto, dipinto, letto*, in R. Coglitore (a cura di), *Cultura visuale. Paradigmi a confronto*, Palermo, :duepunti, 2008, p. 33.

[19] G. GOZZANO, *La casa dei secoli*, in ID., *Opere*, cit., p. 450.

[20] G. GOZZANO, *Lettere d'amore di Guido Gozzano e Amalia Guglielminetti*, cit., lettera del 10 Giugno 1907, p. 37.

[21] F. ANTONICELLI, *Come nacque la «Signorina Felicita»*, in ID., *Capitoli Gozzaniani. Scritti editi ed inediti*, a cura di M. Mari, Firenze, Olschki, 1983, p. 37.

[22] G. GOZZANO, *Lettere d'amore di Guido Gozzano e Amalia Guglielminetti*, cit., lettera del 3 Agosto 1907, p. 47.

[23] G. GOZZANO, *Epistolario*, in ID., *Poesie e prose*, a cura di A. De Marchi, Milano, Garzanti, 1961, lettera del 23 settembre 1908, pp. 1320-1321. La data della lettera presente in questa edizione delle opere di Guido Gozzano e da ritenersi per più motivi totalmente erronea, come hanno puntualmente rivelato molti studiosi infatti l'anno di composizione è certamente il 1907. Valga per tutti l'accuratissima ricostruzione fattane da Andrea Rocca, *Nota critica ai testi*, in G. GOZZANO, *Tutte le poesie*, a cura di A. Rocca, Milano, Mondadori (I Meridiani), 1980, p. 672.

[24] F. ANTONICELLI, *Come nacque la «Signorina Felicita»*, cit., p. 39.

[25] A. ROCCA, *Nota critica ai testi*, in G. GOZZANO, *Tutte le poesie*, cit., p. 661

[26] G. GOZZANO, *Lettere d'amore di Guido Gozzano e Amalia Guglielminetti*, cit., pp. 60-61, lettera del 12 novembre 1907 (il corsivo è mio).

[27] G. SAVOCA, *I crepuscolari e Guido Gozzano*, in *La letteratura italiana storia e testi, Il Novecento*, 9, I, Roma-Bari, Laterza, 1976, p. 340.

[28] G. GOZZANO, *La signorina Felicita ovvero la Felicità*, in ID., *Opere*, cit., p. 107.

[29] A. DAYOT, *La donna in effigie*, cit., p. 108 (il corsivo è mio).

[30] Ivi, p. 148.

[31] G. GOZZANO, *L'ipotesi*, in ID., *Opere*, cit., p. 853. Come è noto questa lirica intrattiene stringenti legami tematici con *La signorina Felicita ovvero la Felicità* e ne condivide il medesimo *humus* genetico; Gozzano stesso la definisce un

«passaggio logico» per introdurre il poema della signorina Felicita. Cfr. C. CALCATERRA, *Note di Carlo Calcaterra al testo delle singole opere*, in G. GOZZANO, *Opere*, cit., p. 1233.
[32] G. GOZZANO, *La signorina Felicita ovvero la Felicità*, in ID., *Opere*, cit., p. 117.
[33] E. SANGUINETI, *Preistoria di Felicita*, in ID., *Guido Gozzano. Indagini e letture*, cit., p. 106.
[34] Cfr. W.J.T. MITCHELL, *Pictorial turn. Saggi di cultura visuale*, in M. Cometa (a cura di), Palermo, :duepunti, 2009, pp. 9-11.
[35] Cfr. A. ROCCA, *Nota critica ai testi*, in G. GOZZANO, *Tutte le poesie*, cit., pp.665-667
[36] A. DAYOT, *La donna in effigie*, cit., p. 8 (il corsivo è mio).
[37] G. GOZZANO, *Historia*, in ID., *Opere*, cit., p. 868.
[38] Ivi, pp. 869-870.
[39] G. GOZZANO, *I benefici di Zaratrusta*, in ID., *Opere*, cit., pp. 836-837.
[40] G. GOZZANO, *Lettere d'amore di Guido Gozzano e Amalia Guglielminetti*, cit., lettera del 11 Marzo 1909, p. 131.
[41] G. GOZZANO, *L'altare del passato*, in ID., *Opere*, cit., p. 311.
[42] G. GOZZANO, *Una risorta*, in ID., *Opere*, cit., p. 141.
[43] R. BOSSAGLIA, *Gozzano e il Liberty* in *Guido Gozzano. I giorni, le opere,* cit., p. 264.
[44] Cfr. P. PALLOTTINO, *Storia dell'illustrazione italiana: dal XV al XX secolo*, Bologna, Zanichelli, 1988, pp. 197-208.
[45] G. CALCAGNO, *L'enciclica di Sergio Quinto*, in S. QUINZIO, *La croce e il mare. Poesie 1943- 1947*, a cura di G. Calcagno, Torino, Aragno, 2002, p. 137.
[46] P.M. PROSIO, *Da Palazzo Madama al Valentino. Torino e Gozzano*, Torino, Centro Studi Piemontesi, 2000, p. 11.
[47] R. BOSSAGLIA, *Gozzano e il Liberty*, cit., p. 263.
[48] G. GOZZANO, *Una risorta*, in ID., *Opere*, cit., p. 142.
[49] Cfr. E. SANGUINETI, «*La casa dei secoli*», cit., p. 44-45.
[50] P. PANCRAZI, *Guido Gozzano senza i crepuscolari*, in ID., *Scrittori italiani del Novecento*, Roma-Bari, Laterza, 1934, p. 8.
[51] M. MASOERO, *Prima della citazione. Gozzano lettore*, cit., p. 1041.
[52] E. SANGUINETI, *«Un vergiliato sotto la neve»*, in *Guido Gozzano. Indagini e letture*, cit., p. 52.
[53] G. SAVOCA, *Parole del corpo nella poesia di Gozzano*, in ID., *Tra testo e fantasma*, Roma, Bonacci, 1985, p. 53.
[54] Ivi, p. 52.
[55] Cfr. S. FREUD, *Feticismo*, in ID., *Opere*, 10, Torino, Bollati-Boringhieri, 1966-1980, pp. 491-497.
[56] Cfr. A. VIOLI, *Capigliature. Passaggi del corpo nell'immaginario dei capelli*, Milano, Mondadori, 2008, pp. 1-7.
[57] G. GOZZANO, *Il sogno cattivo*, in ID., *Opere*, cit., p. 49.
[58] Cfr. G. SAVOCA, *Parole del corpo della poesia di Gozzano*, cit., pp. 54-55.
[59] R. BOSSAGLIA, *Gozzano e il Liberty*, cit., p. 264.
[60] A. VIOLI, *Capigliature*, cit., p. 62.
[61] G. SAVOCA, *Parole del corpo nella poesia di Gozzano*, cit., p. 56.
[62] M. FUSILLO, *Feticci. Letteratura, cinema, arti visive*, Bologna, Il Mulino, 2011, p. 9.
[63] *Ibidem*.

n. 1, gennaio-giugno 2013

EDWIGE COMOY FUSARO

Tra εἰκών e εἶδος: retorica dell'immagine in Carlo Dossi

*The paper focuses on the use of images within Carlo Dossi's works. Dossi's images work as a guarantee of natural representation (*εἰκών*) as well as a medium that embodies ideas (*εἶδος*). This phenomenon is linked both to the problem of writing and to the problem of reading. By using samples from different kinds of works, such as private letters, zibaldone (*Note azzurre*), essays (preface to* La desinenza in A*) and novels (*L'altrieri, Vita di Alberto Pisani*), the author aims at describing the main features of the images (especially of the satirical ones) and at identifying their functions in literary communication. Moreover, the paper shows the pivotal role that images play within texts and their relationship with Dossi's humorous poetics. The double status of images may not necessarily be considered (or at least not only) as a contradiction, but rather, as a form of balance.*

Tranquillo Cremona, Ritratto di Alberto Carlo Pisani Dossi, 1867

La prosa di Carlo Dossi è formicolante di immagini di varia natura.[1] Nella stragrande maggioranza dei suoi testi,[2] sia letterari che saggistici, e non solo nei passi descrittivi, l'espressione figurativa ha nettamente il sopravvento sull'espressione concettuale. Ecco, a mo' d'esempio, una frase di Dossi tratta da una lettera al suo amico Luigi Perelli: «avverti che i bozzettini che t'inviai e quelli che t'invierò, siccome fan parte di un racconto *grosso*, il quale sta cucinando, così màncano ancor di due o tre politure e dell'*ultima lima*».[3] L'asserzione concettuale (nella fattispecie, l'incompiutezza dei bozzetti inviati a Perelli) viene corredata da una o più immagini in grado di conferirle incisività: qui, le metafore della cottura e della lima.

Tuttavia, scopo della scrittura non è la rappresentazione, la narrazione nel senso dell'*ut pictura poesis* oraziano, bensí la trasmissione di messaggi al lettore. Dossi vuole soprattutto esprimere le proprie idee, opinioni, i propri sentimenti, umori, con un gusto evidente per il modo di farlo, ossia per lo stile personalissimo e figurativissimo, appunto. Paradossalmente, il discorso viene sviluppato tramite delle immagini anziché tramite degli enunciati astratti. «Le immagini che costituiscono delle forze psichiche primarie sono più forti delle idee e delle esperienze reali»[4] sostiene Gaston Bachelard. Difatti, per via dell'immediatezza della rappresentazione iconica nel cervello, l'immagine è dotata di una evidenza di cui è privo il mero concetto. Dossi impiega allora la forza eidetica dell'immagine in modo conativo. Le sue immagini intendono convincere, come evidenziano i frequenti richiami al lettore, dall'incompiuto romanzo giovanile *Letterata e beghina* (1866) all'ultimo libro *Amori* (1887).[5] Le immagini dossiane sono dunque più discorsive che narrative, sono più vicine all'*εἶδος* (immagine mentale) che non all'*εἰκών* (immagine riflessa).

Tuttavia l'uso retorico dell'immagine varia in funzione dell'argomento e dell'impostazione generica del testo. Una breve ricognizione del grado di densità figurale nelle varie opere consentirà anzitutto di individuarne certe caratteristiche peculiari.

1. Le opere letterarie che offrono un ventaglio più largo e un uso più intensivo di immagini sono quelle che, nella *Prefazione generale ai Ritratti umani* (1885), Dossi riunisce sotto l'appellativo *Storia*, ossia le «quasi-autobiografie» (*L'altrieri*, la *Vita di Alberto Pisani*) e i libri di «storia altrùi» (i

Ritratti umani per lo più satirici), diversamente dalle opere della categoria *Filosofia* (*Il Regno de' cieli, La colonia felice*).[6] Nelle opere di finzione, dunque, le immagini sono scarse nella vena morale, più discorsiva che narrativa, mentre sono dense nella vena satirica e (quasi-)autobiografica, più narrativa che discorsiva, segnata dal dispetto e da una nostalgia alquanto autoironica. In altri termini, l'immagine risulta superflua laddove il discorso prevale di per sé: segno del suo valore concettuale.

Nel paratesto, le cose sono sensibilmente differenti. Le prefazioni meno figurative sono quelle dell'*Altrieri* e della *Colonia felice*. Nella dedica *Agli scrittori novellini*, scritta per la seconda edizione dell'*Altrieri* (1881), l'autore rievoca le critiche mosse contro il libro dopo la sua prima pubblicazione. La *Diffida* preposta alla quarta edizione della *Colonia* (1883), invece, è una vera e propria palinodia: il prefatore espone le ragioni per cui non aderisce più alla tesi difesa nel libro, pur sostenendo la legittimità di ripubblicarlo. Oggetto di queste due prefazioni sono dunque i libri di Dossi e la loro strategia editoriale. Si tratta di un tasto molto sensibile, che interessa personalmente l'autore. Al contrario, le prefazioni che trattano un argomento che non interessa direttamente o esclusivamente l'autore sono intrise di immagini,[7] come la prefazione alle *Goccie d'inchiostro* (1880), che critica appunto la moda delle prefazioni e la boria dei prefatori; o il *Màrgine alla Desinenza in A* (1883), in cui Dossi scatena la propria verve per respingere le varie accuse ricevute da parte dei critici letterari e delle donne dopo la prima pubblicazione della *Desinenza in A*, nel 1878.

Le prefazioni ricorrono quindi alle immagini se svolgono una critica. Infatti l'immagine specificamente dossiana è pepata e spiritosa. Ora, sebbene incline all'autoritratto spregiativo, Dossi non è per questo propenso ad autorizzare il lettore a ridere alle sue spese. L'espressione figurativa non conviene se il bersaglio è se stesso come persona reale – e non come personaggio. In *Agli scrittori novellini* e nella *Diffida* l'autore parla in nome proprio e si rivolge a dei lettori vivi: la posta in gioco è il suo onore. Nell'*Altrieri. Nero su bianco* (1868) e nella *Vita di Alberto Pisani* (1870), invece, lo schermo letterario gli constente di prendere le distanze e di beffarsi del proprio alter ego. Pertanto l'immagine caustica risulta scarsa nella critica dell'io reale e abbondante in quella dell'io fittizio. Insomma il coinvolgimento personale dell'autore ostacola la sua capacità figurativa, la quale si estrinseca invece nella satira (a livello discorsivo nelle prefazioni, a livello narrativo nel filone 'storico'): segno del carattere spesso sferzante dell'immagine dossiana.

2. Vi è un'altra ragione per cui le immagini vengono meno nei testi in cui lo scrittore non si nasconde dietro un prestanome. La si deduce da un passo della *Vita* in cui il narratore esclama:

> Al diàvolo le autobiografie! in esse, lui che si pinge è troppo occupato a porre in rilievo le sue virtù, i suoi nei, e, poniamo anche, i vizi, per dimostrarsi qual'è; in un romanzo, invece, egli si apre ingenuamente a ogni frase. Ben sott'inteso, che chi si ha una pàgina innanzi, abbia acùta la vista, legga nelle *interlìnee*, facoltà di pochìssimi. Tra i quali, *oltre due* di cui mi tengo sicuro, vorrei altri molti de' miei leggitori.[8]

Quando Dossi parla apertamente di sé, lo sforzo di 'dimostrarsi qual'è' contrasta la naturalezza dell'espressione. Quando parla di tutt'altro, invece, lascia libero corso al flusso figurale che sorge spontaneamente dalla sua mente visiva: ed è precisamente in quelle immagini che si nasconde l'autentica presenza dell'autore. Una presenza che si annida però nel retroscena, nelle ombre polisemiche e analogiche delle figure: spetta perciò al lettore leggere «nelle *interlìnee*» il testo dossiano che, per natura, è cifrato. Allora la verità del testo risiede in ciò che sfugge inizialmente allo scrittore e al lettore, vale a dire nel non-detto o non-rappresentato, ovvero nel valore 'indiziale' del detto/rappresentato. Poiché l'opera dello scrittore «geroglìfico»[9] è criptata in segni figurali, il lettore deve investigare. Nelle intenzioni di Dossi, tale metodo di scrittura non mira soltanto ad aprirsi «ingenuamente», a ritrovare cioè la spontaneità dell'espressione, avversata dall'erudizione letteraria e dalle tecniche narrative, ma anche a stimolare la curiosità del lettore: «Il

non-dir-tutto, come le vesti alle persone, mantiene nelle opere d'arte la curiosità – da cui il piacere», sostiene in una delle *Note azzurre*.[10]

Che lo spirito investigativo sia una disposizione naturale di Dossi, lo dimostra la sua passione per l'archeologia,[11] e lo dimostrano numerosi passi delle sue opere, saggistiche o narrative. Ecco un esempio tratto dall'incipit del *Màrgine*, in cui il prefatore finge di domandarsi dove sia stato scovato un esemplare miracolosamente ritrovato della prima edizione della *Desinenza*:

> ¿Da qual caminetto di letterato o banco di drogherìa, da qual latrina di gazzettiere o biblioteca in saccheggio bonghiano, hai tù, mio temerario editore, saputo salvarmi questa copia rarìssima della prima edizione della «Desinenza in A», che t'intestasti a ristampare?
> ¡Vedi quanto è làcera e unta! ¡quanto è macchiata e scorbiata!
> Nelle sue pàgine, come in una suola alpinìstica irta di chiodi, scorgi e fiuti la traccia del lunghìssimo giro che ha fatto per ritornare a mè. Serba essa il meretricio profumo del *boudoir* della dama e il tanfo carcerario della caserma; e cèneri dell'ozio elegante (la sigaretta) e il pelime del dotto. Io vi ritrovo il baffo de' polpastrelli della cuoca che se la leggeva a voce alta e tenèndola stretta, per non lasciarsi almeno sfuggire il suono d'idèe che non arrivava a comprèndere, e lo sgraffio furioso della padrona di lei che le avèa fin troppo comprese; io v'incontro la tabaccosa goccia, caduta insieme agli occhiali dal naso del mio vecchio maestro di belle lèttere che blandamente ci si appisolava compassionàndomi, e la gualcitura del criticuccio novello che la scagliava lontano da sè al primo dubbio che l'autore fosse men bestia di quanto ei sperava.[12]

Dossi si diverte nel passare in rassegna le varie tracce lasciate dai vari ipotetici lettori: odori, macchie, graffi, scorie organiche, immagini varie che sono altrettanti indizi della lunga storia del volume. E pretende dal suo lettore un medesimo atteggiamento semiologico di fronte alle immagini 'indiziali', la medesima vista «acùta», onde gettare luce sulla filigrana del testo, che è il suo cuore pulsante. E mette regolarmente alla prova la perspicacia del lettore, come in questo brano dell'*Altrieri*:

> moralmente, portavo cércine ancora e camminavo in carrùccio. E questo, le molte sbarre, ramate, inferriate che voi oggidì vedete quà e là – arruginite – ne' luoghi *pericolosi* del nostro giardino ed i giallicci conti del farmacista, lunghi come la fame, i quali, insieme ad altre brìciole di ricordi, dò parola mostrarvi – conti in cui *àrnica* e *cerotto* si altérnano fino al sommo – lo càntano.[13]

La prima frase è interessante perché le immagini concrete esprimono un concetto astratto, vale a dire la puerilità morale del personaggio di Guido, ma è forse maggiormente interessante l'elenco di oggetti reali convocati dal narratore per indurre il lettore a dedurne il loro senso contestuale, e con il quale egli cerca di dimostrare l'assunto della prima frase. Se si vedono ancora molti ostacoli nel giardino dove Guido trascorse la sua infanzia, se vi furono molte spese di cerotti e arnica – prodotti utili nei casi di sbucciature e lividi –, ciò si spiega dal fatto che Guido era un ragazzino agitato, curioso e indisciplinato, attratto dai posti pericolosi. Non c'è dubbio che un simile stile narrativo stuzzichi la curiosità del lettore, il quale si diverte a colmare i non-detti della scrittura, a metterne in chiaro le allusioni, a tradurre in concetti il formicolìo figurale.

3. Si diverte, il lettore. Infatti: «Il non-dir-tutto, come le vesti alle persone, mantiene nelle opere d'arte la curiosità – da cui il piacere».[14] E se il piacere si configura come una felice conseguenza dell'inchiesta condotta sul testo criptato nell'atto di lettura; nell'atto di scrittura, invece, esso svolge un ruolo assolutamente decisivo. Osserviamo un'altra riflessione registrata nelle *Note*:

> Musica odierna. Arpeggi, accordi, che cercano sempre e non trovano mai il pensiero. È la musica che fà parer buoni i cattivi – è il trionfo di chi non ha idee, e siccome i più non ne hanno, cosí è la musica preferita dalla più parte dei signori maestri. «Non vi sono è vero, dicono i critici, molti pensieri, ma in compenso, quale *fattura!*» – quasi che si trattasse di un lavoro da sarto o da calzolajo. Eppoi, dite buona una musica che dice nulla?... «Ma c'è scienza!» – voi risponderete. La Scienza, opinava Rossini, dev'esserci sì nella musica, ma, come il culo in una bella donna – dev'esserci e non esser veduta. In altre parole la musica odierna è tutta *bagniffa* (salsa) e mai solida carne.[15]

Di primo acchito, la figurazione può sembrare superflua, poiché l'idea viene chiaramente esposta nelle prime frasi. La metafora mediante la quale la musica odierna – specialmente quella di Wagner – è paragonata a un intingolo esprime bene l'inconsistenza di tale musica, ma il concetto è già chiaro nell'accusa: «Arpeggi, accordi, che cercano sempre e non trovano mai il pensiero». Eppure l'immagine sembra irreprimibile: Dossi è incapace di attenersi a una enunciazione esclusivamente concettuale e non può rinunciare alle analogie che gli vengono spontaneamente in mente. Ricondotto il discorso dei critici preso di mira alla concretezza quotidiana con l'accenno al sarto e al calzolajo, sembra che lo scrittore non possa fare a meno di seguire la china verso la figurazione e il registro basso e bassissimo, ed ecco allora il «culo» e il dialettale «*bagniffa*».[16] Dossi preferisce di gran lunga l'incisività delle idee oggettivate e drammatizzate in immagini alle idee asettiche dell'enunciazione concettuale, il che dipende anche dalla poca attitudine dello scrittore al ragionamento astratto. Dossi non ha certo la stoffa di un Leopardi o di un Manzoni: alla base del suo scrivere vi è anzitutto un principio edonistico.

L'immagine è irreprimibile perché procura piacere, e procura piacere anche perché autorizza la trasgressione. Difatti, il ricorso all'immagine – che implica spesso un registro colloquiale – consente anche all'autore di esprimere delle idee irriverenti senza oltrepassare i limiti della convenienza, perché la formulazione figurativa spiritosa agevola le licenze poetiche con le quali l'autore si rivolge direttamente al lettore in tono di connivenza (l'altro artificio usato qui dallo scrittore come secondo scudo contro un'eventuale accusa è il ricorso a un personaggio illustre – Rossini – a cui viene attribuito il paragone tra la scienza nella musica e il culo in una bella donna). Per le sue caratteristiche familiari e canzonatorie, l'immagine è in grado di difendere l'autore dal sospetto di immoralità. Cosí l'immagine si fa anche vettore della sua audacia.

4. Una terza osservazione da fare a proposito della *nota azzurra* succitata è il valore conativo dell'immagine, che è anche un efficace strumento di convincimento. Per la sua evidenza e per la sua comicità, l'immagine induce il lettore-spettatore ad aderire all'idea. Ma la giustezza di tale idea non è dimostrata in modo razionale: viene bensì imposta a livello emozionale. Nella fattispecie, Dossi cerca di imporre la sua cattiva opinione della musica allora in auge. Trasmissione di un messaggio, dunque, ma trasmissione subdola. Infatti l'immagine dossiana funge anche da specchietto per le allodole e sebbene lo scrittore sostenga di volere un lettore smaliziato, dalla vista «acùta», egli cerca anche di raggirarlo. Seguendo in ciò il *placere, docere, movere* attribuito a Quintiliano, tramite lo stile figurativo Dossi intende convincere il lettore, indurlo ad accettare delle idee che sembrerebbero inammissibili se fossero presentate di punto in bianco, in maniera concettuale. Lo ammette in un'altra *nota* dello zibaldone:

> *Scopo* de' miei bozzetti. Io cerco la moralità della immoralità – voglio dire: dopo le tante stacciate che si fecero per partire il vizio dalla virtù, ne faccio io una ancora, forse l'ultima, sulla parte del dichiarato vizio affine di torvi le ultime stille della virtù. La prima schiacciata, diede il vino: io schiaccio quanto rimane e dò l'aquavite – *Modo* de' miei bozzetti. Chi insegna tecnicamente morale a nulla approda: massime oggidì in cui a ciascuno par di sapere abbastanza. Spargiamo dunque di «soave licor gli orli del vaso» e per riuscire al nostro intento di riforma sociale, presentiamo le idee in forma pittorica, in modo che la conclusione sia sottintesa, in modo quindi, che il lettore la trovi egli stesso, e però, tenendoci come a una

> trovata sua, ci creda e ne diventi fautore. Infatti, non s'impara volentieri e bene se non quanto noi apprendiamo a noi stessi – La mia maniera è dunque di porre prima l'esempio, e poi la tesi, la quale è quasi sempre contraria alle sue opinioni, e detta crudamente gli avrebbe fatto gettar via il libro. È vero, che anche quì, all'apparire della morale, il lettore dà un sobbalzo, ma essendo egli ancor sotto l'artistica influenza dell'esempio cui egli ha già tacitamente aderito, non può rifiutare del tutto la idea, per quanto nuova, senza contradire a' suoi anticipati sentimenti.[17]

Ciò che ci preme rilevare qui è il «*Modo*» impiegato da Dossi: «porre prima l'esempio, e poi la tesi», far perno sull'«artistica influenza dell'esempio», presentare le idee «in forma pittorica». L'immagine è proprio uno strumento di seduzione, perché la sua intrinseca espressività suscita l'adesione spontanea, irrazionale del lettore. L'immediata rappresentazione mentale dell'immagine paralizza temporaneamente la riflessione: le immagini «sono più forti delle idee».[18] Il metodo viene adoperato nei libri di cosiddetta filosofia: *Il Regno de' cieli* e *La colonia felice*, scritti per dimostrare che conviene sempre fare il bene[19] (in questi casi, tuttavia, la tesi è moralmente irreprensibile, mentre essa «è quasi sempre contraria alle sue opinioni [del lettore]»). In seno alle finzioni, ne fa le spese il personaggio di Pietro nel racconto delle *Goccie d'inchiostro* intitolato *Illusioni*, per esempio. Il narratore-personaggio riesce a dimostrargli che Dio non c'entra per niente nella guarigione di sua moglie: «Precisamente, non mi sovviene metàfore quali, quali giri di frase tirài oltre (e le metàfore e i giri, quasi sempre pìglian tanto lo spìrito da non lasciarci intravedere neppure la discutibilità della ragione che vèstono), fatto è, che la contraria baracca ne rovinò».[20]

La retorica dossiana si basa dunque sulle caratteristiche eidetiche, edonistiche, conative e didattiche dell'immagine – immagine in senso lato: come figura retorica («metàfore» e «giri di frase», come dice il narratore di *Illusioni*), come concretizzazione (le «sbarre, ramate, inferriate» ed i «giallicci conti del farmacista» dell'*Altrieri*, per esempio), e come dramma, quando si tratta di illustrare una tesi (*Il Regno de' cieli*, *La colonia felice*). La forma romanzesca nasconde una predica: l'immagine drammatica è parenetica. Si conferma cosí che l'immagine è più discorsiva che narrativa. D'altronde, l'immagine dossiana non è mai puramente ornamentale: Dossi si sforza invece di «stipare quanto più senso si possa».[21] Ma le caratteristiche dell'immagine dossiana finora evidenziate risultano alquanto problematiche. L'immagine si presenta in modo icastico alla 'superficie' del testo ma è greve di spessore semantico e connotativo. Nei confronti del lettore, poi, l'immagine richiede insieme un'adesione spontanea del cuore e una riflessione distanziata della mente, una decifrazione, un'esegesi. Queste contraddizioni riflettono l'ambiguità sostanziale dell'atto di scrittura per Carlo Dossi, nonché l'ambiguità sostanziale dell'atto di lettura per il lettore di Carlo Dossi. La letteratura «di idee» per quanto riguarda lo «*Scopo*» è letteratura «di sentimenti»[22] per quanto riguarda il «*Modo*». Dossi pretende dunque che il lettore sia capace di cogliere l'allusività della sua prosa e di decodificare le sue molteplici e polisemiche figure, ma nello stesso tempo lo vuole sufficientemente ingenuo da lasciarsi abbarbagliare dagli espedienti retorici. Inoltre, sostiene che in un romanzo lo scrittore «si apre ingenuamente a ogni frase», ma afferma anche: «Il poeta oggidì non scrive più ciò che vede, ma ciò che veduto, ripensa. E il lettore non sente più ciò che legge, ma ciò che letto, riflette».[23] Ingenuità o furbizia del lettore? Genuinità o elaborazione del testo letterario? E, se c'è davvero riflessione in esso, è un guadagno o una perdita?

5. All'inizio della *Vita di Alberto Pisani*, il piccolo Alberto, infervorato dalle sue svariatissime letture, scopre la propria vocazione poetica e inizia a scrivere versi. La sua visione del mondo ne risulta alquanto alterata:

> messi i poètici occhiali, ecco l'*ex*-militare diventargli un tiranno dal fèrreo cuore, il grugno di bronzo, lo sguardo d'acciaio, insomma una collezione de' più duri metalli; ecco la giovanetta

> cangiàrsegli in una creatura di cielo, con treccie d'oro filato, fronte *spazïosa* d'agata, due zaffiri per occhi, perle in cambio di denti, insomma una bachèca di orèfice.[24]

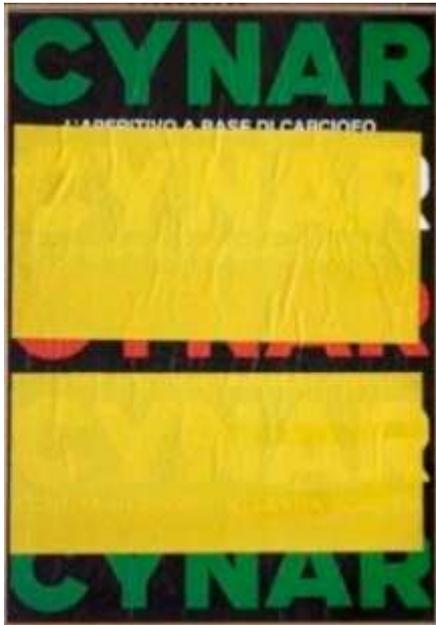
Tra la realtà e la rappresentazione mentale che se ne fa lo scrittore in erba, i «poètici occhiali» interpongono uno schermo letterario che abbellisce, nobilita e enfatizza la realtà circostante, un po' come il software *Photoshop* oggi. La fonte letteraria viene esplicitamente suggerita dalla dieresi e dal corsivo di «*spazïosa*», nonché dall'accumulazione di clichés («fèrreo cuore», «sguardo d'acciaio», «treccie d'oro»). Lo scrittore non manca di sottolineare il divario tra il carattere artificiale di tale visione e la realtà materiale, riducendo le liriche immagini mentali d'Albertino al loro senso proprio («una collezione de' più duri metalli», «una bachèca di orèfice»). In realtà, il capitano Balotta – «l'*ex*-militare» in questione – è «un rispettàbile pensionato in là bene negli anni (e ciò a dispetto di un parrucchino rossastro) ma di legname stagionatìssimo» e «la giovanetta», sua figlia, «una buona massaja che orlava i moccichini di *babbo*»:[25] siamo ben lungi dallo sguardo d'acciaio e dalle trecce d'oro.

Ora, qual è la giusta visione? quella cavalleresca dei «poètici occhiali» o quella volgare dello sguardo disincantato del narratore? La seconda, indubbiamente. Allora a falsare la vista non è la riflessione bensì l'illusione poetica. Anzi, la riflessione del narratore ristabilisce la corretta visione delle cose, levando i «poètici occhiali» che fanno travedere il giovane personaggio. Essa corrompe forse il sentimento ma reca anche quella lucidità che manca al sentimento. Di conseguenza, se, come sembrava credere l'autore, la poesia di puro sentimento era poesia sincera, occorre precisare che era anche ingannevole: *εἰκών* e non *εἶδος*, può darsi, ma un *εἰκών ὑποκριτικός*, un'immagine infedele della natura. Dal punto di vista della lucidità, l'intromissione della riflessione è dunque un guadagno. Dal punto di vista artistico, invece, è forse una perdita. Ecco infatti quel che scrive l'autore al suo caro Perelli nel 1877:

> Come lo fabbrico ora, il mio stile appartiene non tanto alla letteratura che alla farmacopea. Vedi classe degli oppi […]. Oppure, penso che chi mi opprime la fantasia è la stessa sua madre – Memoria. Io forse ho ingojato più che non potessi concoquere. Le sincere emozioni, che mi si mostran nell'animo, invece di *servirle ancor calde*, le lascio affreddare, le staccio per i sette crivelli, le imbroglio si spezierie, e le tormento finchè le servo ammuffite. Non dico di non raggiungere, taluna volta, *il bello*, ma dal *bello* al *sublime, eh c'è che ire!* Si va, al primo, per vele; al secondo per ali: l'uno ascende da terra, discende l'altro dal cielo. Sta dunque in ciò la ragione della mia artistica incompletezza, che io non mi sono fidato mai di esprimere me da me solo ma ho sempre cercato al mio cuore le labbra altrui, o l'altrui cuore alle mie – mentrechè la dottrina (che è il non nostro sapere) dovrebbe semplicemente servire agli artisti per acquistare la scienza (che è il saper nostro) ossia, dovrebbe servire come le dande ai bambini – [ad] apprendere a farne senza.[26]

Più che la riflessione, ciò che corrompe l'emozione è identificato qui come l'erudizione. Ad ogni modo, si ritrova l'opposizione tra natura e cultura. Dossi sostiene di non riuscire a mantenere le sue emozioni nello stato di primitiva purezza. Sostiene inoltre di non riuscire a contare sulle sue sole forze creative, di non saper essere solo se stesso. Ma questa stessa lettera è inzeppata di prove contrarie, giacché lo stile, al solito, è personalissimo. Spiccano in particolare le immagini propriamente dossiane: la metafora dei «sette crivelli» (ricordiamo anche «le tante stacciate che si fecero per partire il vizio dalla virtù» nella *nota azzurra* 2372) e le analogie relative ai campi lessicali dell'alimentazione e dell'infanzia, che sono immagini ricorrenti nel suo corpus;[27] i parallelismi e i giochi di parole («la dottrina (che è il non nostro sapere) / la scienza (che è il saper nostro)»), espedienti anch'essi molto usuali nelle sue prose; o le forme linguistiche quasi uniche, come il latinismo *concoquere* (digerire) e gli arcaismi *affreddare* e *mentrechè;* per non parlare delle numerose figure retoriche, dai singoli tropi alla stessa accumulazione figurativa. Insomma i prodotti 'idiopatici' sono di gran lunga superiori ai prodotti delle 'indigestioni libresche'. Infine la

straordinaria vivacità della rappresentazione compensa semmai la mancanza di armonia, di fluidità naturale.

Quindi l'idea corrompe forse la sensazione, e forse la riflessione paralizza – prepirandellianamente – il movimento naturale del sentimento.[28] A noi sembra tuttavia che l'onnipresenza delle immagini e il loro impiego come vettori del pensiero riscattino in un certo senso la letteratura «di idee», reinvestendo il testo della concretezza e della spontaneità perdute. Se dunque «le figure rettoriche sono tutte bugie»[29] dal punto di vista del messaggio, la loro icasticità conferisce vivacità e leggerezza al discorso. Il lettore sarà allora insieme ingenuo e smaliziato, capace cioè di lasciarsi trascinare dal piacere procurato dall'immagine nella sua immediata rappresentatività, e di prendere le distanze per trarne tutto il raffinato succo, far risalire a galla le sue varie sedimentazioni semantiche. Sicché la centralità dell'immagine consente di riequilibrare l'opera, facendone un'opera propriamente umoristica, di riflessione e di umore, di idee e di sensazioni, iscrivendola insomma a metà strada tra *εἰκών* e *εἶδος*.

Mimmo Rotella, Blank Cynar jaune, 1980

In maniera non molto dissimile, all'inizio degli anni Ottanta dello scorso secolo, Mimmo Rotella – la cui cifra stilistica, non a caso, è lo humour –[30] esponeva a Milano e a Parigi i *Blanks* che ostacolavano la vista dei manifesti pubblicitari parzialmente ricoperti, inaugurando una tecnica che avrebbe avuto un certo successo (si pensi a certi *artworks* di John Baldessari come lo *Studio* del 1988, per esempio).

Ciò che importa non risiede necessariamente in quel che appare di primo acchito – le strisce di colore / la superficie del testo –, e nemmeno in ciò a cui siamo soliti dedicare importanza – il messaggio pubblicitario (i visi nello *Studio* di Baldessari) / il discorso –. Ciò che importa, in fin dei conti, è soprattutto la complessità del gioco tra l'impatto dell'immagine e l'allusività del messaggio.

---

[1] Carlo Dossi è lo pseudonimo letterario di Alberto Carlo Pisani Dossi (1849-1910). Si intende per immagine qualsiasi segno testuale che si presenti nella mente del lettore sotto forma iconica: immagini mentali, immagini «da leggere», «da vedere», «da dire», per riprendere le espressioni di Philippe Hamon (cfr. P. HAMON, *Imageries. Littérature et image au XIX*e *siècle*, Paris, José Corti, 2001, pp. 26, 277, 312 e 436. Traduzione mia). Gian Pietro Lucini, contemporaneo dell'autore, aveva già notato la «ebrietà di imagini» delle prose dossiane (G.P. LUCINI, *L'ora topica di Carlo Dossi. Saggio di critica integrale* [1911], Milano, Lampi di stampa, 2003, p. 22). Nella sua scia, Gaetano Mariani, autore della prima monografia significativa sulla Scapigliatura, osservava che la parola dossiana era una «parola-immagine» (G. MARIANI, *Storia della scapigliatura*, Caltanissetta-Roma, Salvatore Sciascia Editore, 1967, p. 482). Anche la critica dossiana più recente ha sottolineato questo aspetto sostanziale: secondo Giovanni Pacchiano, Dossi è «un autore fondamentalmente metaforico» (G. PACCHIANO, *Introduzione*, in C. DOSSI, *La Desinenza in A*, Milano, Rizzoli, 1989, p. 23); Laura Barile ha rilevato «la dovizia metaforica propria dell'autore» (L. BARILE, *Postfazione*, in C. DOSSI, *Autodiàgnosi quotidiana,* Milano, All'insegna del pesce d'oro, 1984, p. 31); Antonio Saccone l'«oltranza figurale», l'«esorbitante densità metaforica», il «dovizioso armamentario di icastiche metafore» (A. SACCONE, *Carlo Dossi. La scrittura del margine*, Napoli, Liguori, 1995, pp. 126 e 140); Folco Portinari infine ha parlato di un «trionfo dell'occhio» (F. PORTINARI, *Introduzione*, in C. DOSSI, *Opere scelte*, Torino, UTET, 2004, p. 32). Finora tuttavia nessuno ha dedicato all'argomento uno studio specifico.

[2] I racconti *Letterata e beghina*, *Educazione pretina* e *Per me si va tra la perduta gente. Racconto di Carlo Dossi* sono tratti da: C. DOSSI, *Due racconti giovanili. Con un racconto di Luigi Perelli*, a cura di P. Montefoschi, Roma, Salerno Editrice, 1994. L'edizione di riferimento per le *Note azzurre* è: C. DOSSI, *Note azzurre,* a cura di D. Isella, Milano, Adelphi, 2010. Tutti gli altri testi dossiani citati – opere letterarie e prefazioni – sono tratti dall'edizione: C. DOSSI, *Opere*, a cura di D. Isella, Milano, Adelphi, 1995.

[3] Lettera del 19 luglio 1870, cit. in D. ISELLA, *Dossiana*, «Strumenti critici», XV, 3, 2000, p. 408.

[4] G. BACHELARD, *La terra e il riposo*, trad. it. di M. Citterio, A. C. Peduzzi, Milano, Red, 2007, p. 23.

[5] Ricorrenti i vocativi: «o caro lettore» (C. DOSSI, *Letterata e beghina*, in ID., *Due racconti giovanili*, cit., p. 217), «o amici lettori» (C. DOSSI, *Per me si va tra la perduta gente. Racconto di Carlo Dossi*, ivi, p. 192), «miei cari» (C. DOSSI, *L'altrieri. Nero su bianco*, in ID., *Opere*, cit., pp. 8 e 69), «mièi ragazzi», «[l]ettori mièi», «signore lettrici» (C. DOSSI, *Goccie d'inchiostro*, ivi, pp. 379, 404 e 426), «signori mièi», «amici» [C. DOSSI, L. PERELLI, *Ritratti umani (Campionario*), ivi, pp. 924 e 959], sino alla dedica *Alla geniale*, quella cioè che i numerosi vocativi alla stessa «amica geniale» consentono di identificare come la lettrice ideale (C. DOSSI, *Amori*, ivi, pp. 1033, 1035, 1042, 1062, 1071 e 1099). Sono anche molto frequenti gli interventi del narratore direttamente rivolti al lettore, come nell'explicit dell'*Altrieri*: «A rivederci» (C. DOSSI, *L'altrieri*, cit., p. 77).
[6] C. DOSSI, *Prefazione generale ai Ritratti umani*, in ID., *Opere*, cit., p. 903. Fra le «quasi-autobiografie» Dossi include anche due libri progettati e non portati a termine: *Giorni di festa* e *Ore di malinconia*. Fra le «storie altrùi», oltre ai libri pubblicati che compongono i *Ritratti umani* (*Dal calamajo di un mèdico*, *La desinenza in A*, *Campionario*), include anche gli altri «libri in via di gestazione» che avrebbero dovuto completare i *Ritratti*: *Ritratti di famiglia*, *Vìsite illustri*, *Ghiaja di Roma*, *Goriniana* e *Rovaniana*. Nella categoria *Filosofia* infine egli include anche l'incompiuto *Libro delle bizzarrìe*. In quanto a *L'altrieri. Nero su bianco* e alla *Vita di Alberto Pisani*, furono pubblicati rispettivamente nel 1868 e nel 1870. *Il Regno de' cieli* uscì dai torchi nel 1873 e *La colonia felice* nel 1874. L'estrema attenzione dedicata da Dossi alle parole e la spiccata originalità della sua lingua si verificano anche nell'adozione di una grafia e di segni di punteggiatura del tutto particolari, che si sono evidentemente rispettati in questa sede.
[7] La *Prefazione generale ai Ritratti Umani* costituisce un caso isolato. Essa è molto figurativa ma, diversamente dal solito, il tono non è sferzante e le immagini non inducono al sorriso. Molte di esse pertengono al repertorio comune (l'attività artistica come cammino, lo scrittore tessitore, il libro-creatura), usate in modo enfatico («gli Èrcoli del pensiero») o nostalgico, e comunque sempre serio (C. DOSSI, *Prefazione generale ai Ritratti Umani*, cit., p. 902). Questa prefazione si avvicina cosí alla vena «filosofica», figurativamente scarsa.
[8] C. DOSSI, *Vita di Alberto Pisani*, in ID., *Opere*, cit., p. 182. Corsivo dell'autore.
[9] C. DOSSI, *Màrgine alla Desinenza in A*, in ID., *Opere*, cit., p. 680.
[10] C. DOSSI, *Note azzurre*, cit., n. 1689. Altrove Dossi spiega ancora: «le idèe o sottintese o mezzo accennate […] fanno sì ch'egli [il lettore] prenda interesse al libro, perocchè, interpretàndolo, gli sembra quasi di scrìverlo» (ID., *Màrgine alla Desinenza in A*, cit., p. 681).
[11] Nella vita come nella letteratura, Dossi è anzitutto un esegeta: «leggere e scrivere pertengono all'ermeneutica e all'euristica» (P.-C. BUFFARIA, *Carlo Dossi et ses 'Note azzurre'. Raison pratique et innovation littéraire*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2006, p. 165. Traduzione mia). Sulla relazione autore-lettore, cfr. L. CLERICI, *Pubblico reale e lettori ideali: l'umorismo di Carlo Dossi*, in L. Clerici, B. Falcetto (a cura di), *Calvino e il comico*, introduzione di A. Faeti, Milano, Marcos y Marcos, 1994, pp. 125-162.
[12] C. DOSSI, *Màrgine alla Desinenza in A*, cit., pp. 665-666.
[13] C. DOSSI, *L'altrieri*, cit., pp. 8-9.
[14] C. DOSSI, *Note azzurre*, cit., n. 1689.
[15] Ivi, n. 3782.
[16] Tale gioco analogico è stato chiamato «il meccanismo dell'oggetto che ne trascina un altro per vari richiami» (C. RICCARDI, *Una nuova 'ora topica' per Carlo Dossi*, «Strumenti critici», XXIV, 2009, p. 276).
[17] C. DOSSI, *Note azzurre*, cit., n. 2372. Si legge anche in un'altra *nota*: «Il modo di D. è di presentare un fatto, cui il lettore non può non annuire; e allora, trac, gli sommette la logicissima conclusione, spesso l'opposta al pregiudizio del lettore» (ivi, nota 2307). Lo scopo di «riforma sociale» rivendicato qui da Dossi riguarda il periodo giovanile della sua carriera letteraria e amministrativa, quando cioè entra al ministero degli Esteri, nel 1872 (si dimetterà dall'impiego ma tornerà a ricoprirlo nel 1877), e si accinge alla stesura della *Colonia felice*, pubblicata nel 1874. La nota 2372 fu verosimilmente scritta negli anni 1872-1873, perché la nota 2374 rievoca una visita a Roma compiuta nel 1872 e quella successiva è datata 1873. Lo zibaldone dossiano non rispetta una cronologia rigorosa, ma è probabile che «il numero più cospicuo di note, fino *grosso modo* alla n. 4250, sia da attribuire al periodo 1870-1877» (D. ISELLA, *Nota al testo*, in C. DOSSI, *Note azzurre*, cit., p. XXX).
[18] G. BACHELARD, *La terra e il riposo*, cit., p. 23.
[19] «[Q]uesto quinto vangelo [*Il Regno dei Cieli*] (cosí mi piace di chiamarlo per burla) riuscì ancor più nojoso degli altri quattro. Addurre l'uomo al bene, pur con le lusinghe della voluttà, è difficile; addùrvelo per le vie della seccatura, è impossìbile. E allora decisi di dissimulare la prèdica in due romanzi, e, cominciando a drammatizzare la prima parte della mia tesi, fondài nei campi della fantasìa – *La colonia felice*» (C. DOSSI, *Diffida*, in ID., *Opere*, cit., p. 524).
[20] C. DOSSI, *Goccie d'inchiostro*, cit., p. 367.
[21] C. DOSSI, *Màrgine alla Desinenza in A*, cit., p. 678. Alcuni critici delle opere dossiane ritengono che l'estrema figuratività dello stile dossiano sia da ricondurre al barocchismo esasperato come fine a se stesso. Piero Nardi, per esempio, sostiene che le immagini raffinate, bizzarre, incongrue testimonino una «ricerca del nuovo valore espressivo a ogni costo» (P. NARDI, *Scapigliatura. Da Giuseppe Rovani a Carlo Dossi* [1924], Milano, Mondadori, 1968 , p. 232).
[22] «La nostra non è più una letteratura di sentimenti ma di idee» (C. DOSSI, *Note azzurre*, cit., n. 2232).
[23] *Ibidem*.
[24] C. DOSSI, *Vita di Alberto Pisani*, cit., p. 106.

[25] *Ibidem*.
[26] C. DOSSI, *Note azzurre*, cit., n. 3922.
[27] La dimostrazione di quest'assunto sarà l'oggetto di uno studio di prossima pubblicazione.
[28] Dossi anticipa cosí la teoria dell'umorismo elaborata da Pirandello, secondo il quale, nelle opere umoristiche, la riflessione «viene a turbare, a interrompere il movimento spontaneo che organa le idee e le immagini in una forma armoniosa» (L. PIRANDELLO, *L'umorismo*, in ID., *L'umorismo e altri saggi*, a cura di E. Ghidetti, Firenze, Giunti, 1994, pp. 132-133). Il saggio comparve nel 1908.
[29] C. DOSSI, *Note azzurre*, cit., n. 2425.
[30] M. FAGIOLO DELL'ARCO, *Dico a te, Mimmo (a proposito della Strada, della Storia, di un'amicizia)*, in ID., *Mimmo Rotella. L'arte oggi*, Milano, Skira, 1999, p. 11.

n. 1, gennaio-giugno 2013

MICHELE GUERRA

DirActor's Cut: Toni Servillo, la materia del film e il cinema italiano contemporaneo

The article focuses on the role that Toni Servillo has been playing in the Italian cinema of the last decade. Servillo's theatrical education is highly detectable in his cinematic performances, though he has to adapt his movements, gestures and voice to the syntax of a different medium. Facing the camera, Servillo never gives up the potentialities of his whole body and such a behavior, to some extent, forces his directors to adapt the style and language of film to the actor's performance, which becomes the most significant element in the movie and the main emotion marker for the audience. In other words, Servillo's performances question the relationship between theater and cinema: did Servillo bring in Italian cinema a theatrical language able to influence the style of many young Italian directors such as Paolo Sorrentino, Andrea Molaioli, Claudio Cupellini, or even Stefano Incerti? And how do his silences, his stillness, his powerful eye contact contribute to this particular 'Servillian' cinema? Long-takes, false frame-stops, idle times are just the results of a performance that programmatically aims to challenge the resources of film language. This conception of performance implies a new kind of character that recovers a grotesque tradition long-time forgotten and recreates a cinema of well-defined anthropological masks we can notice in Servillo's camouflages. The final goal of the paper is to show how Toni Servillo has brought a new conception of the role of the actor in contemporary Italian cinema and how his theatrical origin has influenced the style of many Italian directors.

Proposte

In un articolo apparso nel primo libro interamente dedicato alla figura cinematografica di Toni Servillo e intitolato *Toni Servillo. L'attore in più*, si legge che il volto dell'attore campano sarebbe in grado di rappresentare di per sé la complessa stagione del più contemporaneo cinema italiano, vale a dire quella cominciata negli anni Duemila.[1] Nel 2008 Servillo è stato il simbolo di quella che venne definita la rinascita del cinema italiano, legittimata dai premi di Cannes, interpretando sia il ruolo di Franco in *Gomorra* di Matteo Garrone, sia quello di Giulio Andreotti nel *Divo* di Paolo Sorrentino. Ma prima di questa definitiva ed internazionale consacrazione a capofila del divismo nostrano, Servillo era stato impegnato a sostenere il lavoro di giovani registi, dimostrando una straordinaria sensibilità nei confronti di progetti di valore che necessitavano del coraggio di uomini della sua esperienza per prendere corpo.[2] Oltre a Sorrentino, cui spesso – come vedremo – le figura di Servillo viene sovrapposta in una relazione di assoluta reciprocità autoriale, basterà ricordare il peso che l'attore ha avuto nell'esordio di Andrea Molaioli (*La ragazza del lago*, 2007), nel fin qui più ambizioso e riuscito lavoro di Claudio Cupellini (*Una vita tranquilla*, 2010), o addirittura in opere che – è il caso di dirlo – semplicemente non sarebbero nemmeno esistite se Servillo non ci avesse messo il suo corpo (l'ottimo *Gorbaciof* di Stefano Incerti, 2010). Dopo le concitate presentazioni veneziane, mentre scrivo, Servillo è nelle sale con il discusso e riuscito film di Marco Bellocchio *Bella addormentata* e con *È stato il figlio*, prima prova da regista di Daniele Ciprì senza Franco Maresco – un film, quest'ultimo, che funziona secondo quelle dinamiche attoriali che saranno al centro del nostro discorso. Sempre in questi giorni è sul set del nuovo film italiano di Sorrentino: *La grande bellezza*. Insomma, come si legge in uno speciale recentemente dedicato – con tanto di copertina – all'attore, Toni Servillo si conferma da ormai un decennio «il centravanti di sfondamento del cinema italiano».[3]

Nonostante la storia del 'Servillo cinematografico' sia sostanzialmente contenuta in poco più di una decina d'anni, si presenta come estremamente articolata e comprensibile solo a patto di riannodare una serie di fili culturali che consentano di capire da dove è arrivato Servillo, in quale cinema si è installato e in che modo ne ha incarnato l'essenza. Intendo dire che non è solo importante ribadire la rilevanza dell'esperienza e della particolare educazione teatrale di Servillo, maturata all'interno di un ambiente culturale particolare come quello napoletano e dei Teatri Uniti, ma è altrettanto importante cogliere la posizione liminare che l'attore ha assunto a cavallo

tra la fine di un periodo sfumato e storiograficamente complesso come quello cosiddetto del 'cinema della transizione'[4] negli anni Novanta e i primi passi di un periodo di diversa consapevolezza storica e culturale nel nostro cinema, che una studiosa americana come Millicent Marcus ha definito – in un articolo assai discusso, ma ricco di spunti – «Italian "post-realist" cinema».[5]

Toni Servillo si è inserito all'interno di un sistema traballante come quello del cinema italiano contemporaneo riversandovi una carica di impegno civile espressa nella scelta dei soggetti e in uno stile recitativo che ha contribuito a rafforzare soluzioni stilistiche e di regia divenute già 'classiche' in un cinema che – tra i vari problemi – ha avuto in anni recenti, e per certi versi continua ad avere, anche quello delle forme del racconto e della visione, stretto com'è tra la standardizzazione televisiva e il rischio dell'esclusività autoriale.[6] In questo articolo si tenterà di delineare il ruolo attivo di Servillo all'interno del cinema italiano contemporaneo, mostrando come il suo stile recitativo e la sua presenza scenica abbiano notevolmente influenzato i registi con cui ha lavorato. Non pretendo – nonostante la *boutade* contenuta nel gioco di parole del titolo – di sostenere che esista uno stile *à la Servillo* nel cinema italiano, ma più semplicemente che la recitazione e la fisicità di Servillo problematizzino la relazione tra attore e regista, attore e sceneggiatura in quanto testo, attore e personaggio, attore e stile cinematografico e – naturalmente – teatro e cinema.

Può un attore cinematografico, attraverso il suo corpo, la sua gestualità, la sua voce, costringere un regista a scelte stilistiche obbligate? Può esistere in un cinema comunque sia *mainstream* una scrittura filmica che proceda dalla performance di un attore? E di più: può questo attore arrivare addirittura a giocare un ruolo in sede di montaggio, vale a dire nel luogo in cui – per usare le parole di Servillo –[7] il regista abusa del suo interprete? Sono queste le domande che, ad un livello critico, giacciono dietro l'impegno del Servillo cinematografico e che in fondo guidano quella 'proposta attoriale' che si pone come obiettivo quello di mettere sorprendentemente in comunicazione una lunga e gloriosa storia teatrale con una più recente cinematografica. Tale proposta funziona non solo ad un livello recitativo, ma influenza la scrittura, le riprese e l'intera produzione del film; tale proposta si adagia con maestria su un conflitto che è strutturale e linguistico ad un tempo e che oppone la carnalità del teatro alla supposta disincarnazione dello spettacolo filmico. Si tratta di una proposta di analisi poco praticata e che però aveva avuto qualche precedente, nei primi anni Settanta, allorché ci si chiedeva quale fosse il peso specifico dell'attore nella scrittura del film e si identificavano una serie di attori comici di diversissima estrazione (da Chaplin a Keaton, da Lloyd a Laurel e Hardy, dai Marx a Tati, da Petrolini a Lewis, per arrivare a studiare Totò) che sarebbero in grado di «attirare l'attenzione sul funzionamento del film, sulla sua scrittura, e sui materiali», evidenziando «d'immancabile effetto di scrittura» che una tale recitazione verrebbe a creare.[8]

Equilibri

A voler tradurre in termini banalmente gerarchici la questione, bisognerebbe osservare che la negoziazione in gioco tra teatro e cinema procede da una democrazia creativa che è invero più teatrale che cinematografica e che rimane al cuore del progetto culturale e della filosofia dei Teatri Uniti. Per quanto Servillo ami definirsi un «attore servile»,[9] è egli stesso a porre in evidenza l'importanza che per lui conserva il poter fornire la sua opinione su una sceneggiatura, per non dire naturalmente sulla costruzione di un personaggio.[10] Leggendo le interviste ai suoi registi cinematografici, si evince inoltre che Servillo assume un ruolo importante anche nel suggerire attori e attrici per i ruoli principali.[11] Servillo vive il set come vivrebbe la preparazione di uno spettacolo teatrale, senza rinunciare alla sensibilità di regista che gli appartiene e senza scavalcare mai la figura del regista cinematografico, il quale dovrà poi gestire le diverse geometrie espressive

di un mezzo che a tutta prima parrebbe lontano dalle marche relazionali della recitazione di Servillo. Si tratta, in altri termini, di una filosofia creativa che si fonda sulla continuità tra il regista e l'attore, che nel caso del Servillo teatrale sono spesso la stessa persona.

Questa continuità, come si diceva, è uno degli elementi chiave della filosofia dei Teatri Uniti. Cominciata nel 1987 grazie alla fusione di Falso Movimento di Mario Martone con il Teatro Studio di Caserta di Servillo e il Teatro dei Mutamenti di Antonio Neiwiller, questa storia è stata caratterizzata non soltanto dalla consapevolezza della vicinanza e della comunicazione di forme espressive e performative differenti – come i casi di Servillo e Martone mostrano esemplarmente –, ma anche dalla coscienza di una stretta relazionalità di ruoli tra il regista e l'attore. Il 'regista/autore' è una figura in sé debole, sempre esposta al rischio di perdere il contatto col testo o con il personaggio e bisognosa di trarre forza dai suoi attori e dal palcoscenico e dunque di condividere il suo ruolo e la sua funzione. Solo così si può capire l'alto grado di maturità e responsabilità che Servillo riconosce a questa relazione – sia a teatro che al cinema – quando dice che l'attore è anzitutto un testimone e che il regista ripone in lui la sua fiducia e si sente testimoniato dall'attore.[12]

Lavorare con Servillo significa allora riconsiderare l'equilibrio tra il regista e l'attore e scoprire la figura del 'regista/attore' che al cinema è assai più inedita che a teatro, se non altro a causa di una serie di procedimenti tecnici e creativi che gradualmente distanziano sempre più l'interprete dalla sua performance e lo consegnano ad un altro tipo di scrittura e di modulazione. Ciò che però un attore come Servillo vuole che rimanga nello spettatore che pure lo vede su uno schermo, è la consapevolezza che qualcosa 'stia accadendo', che qualcosa si stia formando materialmente grazie ad una serie di strumenti di cui il corpo dell'attore si fa catalizzatore privilegiato. Questa consapevolezza deve farsi strada anche se il cinema non potrà restituire l'effimero 'accadimento' teatrale e non lo potrà fare – in maniera del tutto paradossale – proprio perché quell'accadimento è registrato per sempre e consegnato alla dimensione del passato.

Questo passaggio lascia intendere come mai Servillo – che considera cinema e teatro come marito e moglie che dormono in letti separati –[13] sia anzitutto inquietato dal montaggio, cioè da quella fase creativa in cui non solo l'attore non presta più il suo corpo, ma in cui qualcun altro può rimodellare il senso di un gesto, di un movimento, di uno spazio e di un tempo plasmati da scelte fisiche di recitazione. Il montaggio è il luogo in cui le diverse culture visuali si fronteggiano dovendo fare i conti con lo specifico delle loro esigenze narrative, dovendo fare i conti con il proposito dell'opera, che porta – nei casi migliori – ad offrire al pubblico qualcosa di comprensibile ed emozionante all'interno di regole di scrittura più o meno condivise.

Teatro e cinema sono spesso stati – e sempre più in anni recenti, anche in Italia – l'uno l''oltre' dell'altro. Messe in scena in cui l'immagine in movimento sfonda prospettive e proporzioni corrono parallele a film in cui la teatralità esibita arresta e rivitalizza il normale scorrere del racconto per immagini. Ma oltre agli esiti più sperimentali e se vogliamo più dichiaratamente teorici e concettuali, oltre al desiderio di cinema e ai tanti progetti di film che stanno nei cassetti di diverse compagnie,[14] esiste la possibilità di lavorare alla fusione delle esperienze, lungo una contaminazione di tipo inclusivo che infiltra il teatro dentro il corpo del film e ci offre soluzioni spazio-temporali che, d'improvviso, mutano la dimensione del nostro esperire ciò che stiamo vedendo.

Materie

Al di là allora di quella che può essere la fattiva collaborazione che Servillo offre sul set ai suoi registi, va sottolineato un altro genere di contributo che si attesta al livello del linguaggio filmico, in una particolare declinazione vincolata in maniera significativa al corpo dell'attore e che si rivela assolutamente incisiva non solo nel definire e prolungare quello che gli studiosi delle emozioni

definirebbero il *mood* del film, ma anche a guidare lo spettatore dentro lo spazio filmico.[15] Come si sa, il film viene costruito stilisticamente per simulare uno spazio in cui lo spettatore non solo si orienti, ma possa muoversi e simulare l'azione. I movimenti di macchina e le regole di montaggio servono ad assecondare – oppure a rifiutare volutamente – questo gioco preriflessivo che risulta fondamentale per l'elaborazione della nostra cognizione filmica. Diversi studi nel campo della psicologia visuale e delle neuroscienze cognitive hanno dimostrato quanto importante sia la costruzione di questo spazio frammentato che invece risulta perfettamente unificato e sensato agli occhi dello spettatore.[16] Lo stile del film gioca un ruolo decisivo in questo senso, ma nel caso che stiamo analizzando ci preme mostrare come anche un attore possa divenire il *marker* che dà senso ad uno spazio, che disegna uno spazio e lo rende coerente, esattamente come accade a teatro con un gesto, una camminata, o un semplice movimento. In altri termini, la materialità che in più momenti Servillo ama richiamare per le sue performance teatrali – e che si basa fondamentalmente sull'educazione della propria fisicità –, può funzionare ugualmente anche al cinema e andare a porsi in posizione dialettica rispetto alla materia del film stesso.

Sono tanti, come vedremo, i film in cui è Servillo a svolgere da sé il ruolo che altrove è affidato a soluzioni di montaggio o a scelte registiche volte alla costruzione dello spazio filmico. Si tratta di un caso in cui lo spazio scenico – nel quale le regole di orientamento seguono tutt'altre direttrici – e lo spazio filmico vengono trattati alla stessa stregua, grazie ad un attore che decide di designare il suo spazio nel film come designerebbe il suo spazio sulla scena, con la sola differenza che nel film deve regolare la sua gestione dell'azione sulla base di una presenza terza che è quella della macchina da presa (mdp).

Sentiamo che dice Servillo a proposito della sua filosofia di recitazione, strettamente legata a canoni e sensibilità ritmiche musicali:

> In realtà anche in teatro mi interessa molto lavorare su una prossemica elementare, cioè su una scienza che stabilisca con esattezza i rapporti spaziali e le loro combinazioni che chiariscono la drammaturgia musicale, in rapporto ad una gestione dello spettacolo non coreografica, ma coreutica.[17]

L'attenzione allo spazio e alle combinazioni spaziali che rendono significante l'azione di un attore è problema profondamente cinematografico, per quanto nell'arte del film ricadano quasi esclusivamente tra le mani del regista e del montatore, escludendo l'attore da questa particolare filosofia spaziale. Le performance cinematografiche di Servillo riattivano una serie di questioni linguistiche capitali che – in tempi, cinematografie e mode culturali differenti – hanno legato il corpo dell'attore al linguaggio del film.

Lasciando da parte ogni discorso d'avanguardia o sperimentale, che ci porterebbe del tutto fuori strada considerando qual è la via cinematografica scelta da Servillo – quella di un cinema d'autore non privo di presa popolare –, non possono però non venire alla mente almeno gli scritti di Ejzenštejn, che torna più volte negli anni sulla relazione tra la recitazione e il linguaggio del film, osservando come sia decisivo che una nuova teoria del montaggio sia legata ad una precisa idea di recitazione fondata sulla consapevolezza dello spazio in cui l'azione si sviluppa (*Il montaggio delle attrazioni*, 1924), oppure come sia fondamentale la reciprocità tra il gesto, la voce e le scelte stilistiche per dare fondamento a qualsiasi struttura audiovisiva (*Il montaggio verticale*, 1940).

Non è un caso – ed anzi mi pare che ciò sia in linea con quanto qui sostenuto – che tali note abbiano stimolato riflessioni sopra lo scambio semiotico tra cinema e teatro e sul modo in cui l'‘immagine' teatrale, che si offre senza limiti allo sguardo, e il ‘quadro' cinematografico, che costringe invece il punto di vista, possano comunicare.[18]

L'idea centrale in Servillo, secondo cui la recitazione deve mantenere la sua natura di elemento vivo che si dà ‘in atto', si offre in fondo come elemento di congiunzione nel momento in cui l'attore si cala all'interno del quadro cinematografico. Si potrebbe dire che Servillo tende costantemente a sfondare questo quadro, a fare sentire il più possibile lo svolgersi, il compiersi, il

formarsi della sua recitazione anche davanti agli occhi dello spettatore cinematografico. Come ha detto Claudio Cupellini, «un film con Toni Servillo per un giovane regista è una lezione di cinema che si mastica e si assimila mentre si gira. È un work in progress».[19] Ed è proprio questo elemento di 'progressività' ad incidere sulla materia del film e a restare visibile anche a film concluso.

Ciò che Servillo dice a proposito dei rapporti spaziali e delle loro combinazioni, o a proposito della drammaturgia musicale fondata su una gestione coreutica dello spettacolo, certamente rimanda a un'esperienza teatrale maturata all'interno della scuola e della tradizione napoletana, ma al contempo, oggi, non può non riportarci davanti agli occhi la straordinaria lettura prossemica del *Divo*, in cui è il movimento compresso del personaggio Andreotti a sottrarre realismo e a denunciare la spettacolare messa in scena delle azioni e delle loro conseguenze: c'è qualcosa che sta avvenendo dentro l'attore, che sta compiendosi nelle pieghe di una sua espressione e che riempie di senso una narrazione per la quale la mdp deve assecondare la grammatica del corpo dell'attore. Oppure si pensi alla superba camminata che Servillo s'inventa per il suo Marino Pacileo alias Gorbaciof, una camminata che diventa il sigillo del film, dentro la quale non solo sta 'tutto' il personaggio, ma sta la filosofia visiva del film, con la mdp portata a mano che può seguire il movimento, oppure che lo può attendere fissa, ma che non può in nessun modo svincolarsi da esso, né tantomeno tagliarlo e restituirlo frammentato. I non-luoghi che Gorbaciof attraversa diventano un enorme palcoscenico realistico nel quale condurre il pubblico con una libertà di movimento più teatrale che cinematografica.

Siamo di fronte a casi in cui la performance offre non solo la struttura segreta del film, ma la chiave di risoluzione stilistica della narrazione stessa, uniformando spazialità e temporalità al comportamento dell'attore. Del resto lo stesso Servillo è ben consapevole di questo atteggiamento, quando osserva quanto sia importante per lui, quando gira un film, trovarsi nel punto giusto dell'inquadratura,[20] suggerire il movimento di macchina, imporre il proprio personaggio fisicamente e psicologicamente e perfino suggerire o aggirare il taglio di montaggio.

Ora, resta evidente che questo particolare 'dirActor's cut' si trova a suggestionare solo alcune parti dei film e solo in casi rari offre una copertura maggiore rispetto al testo filmico. Ma più oltre osserveremo come tale atteggiamento prevalga nelle sequenze più significative sia dal punto di vista narrativo che stilistico e fin d'ora possiamo tranquillamente invitare il lettore a concentrarsi con la memoria sui film che ha visto interpretare da Servillo per notare, con un semplice esercizio, come non solo alla sua mente si affacceranno le sequenze più smaccatamente 'servilliane', ma anche come l''umore' stilistico del film – giacché immagino sia difficile ricordare esattamente movimenti di macchina e scelte di montaggio – sia del tutto uniformato al dettato dell'attore.

Tradizioni

Quanto scritto fin qui perderebbe di senso se si trascurasse il fatto che tutta questa ricerca ricade dentro una tradizione che potrebbe non essere immediatamente ricondotta a questi esiti, vale a dire la tradizione spettacolare su cui si è innestata l'esperienza dei Teatri Uniti, sempre attenta a legare lo studio drammaturgico e le sue innovazioni ad un contesto sociale, culturale e civile – nello specifico quello napoletano.[21] Basta dare uno sguardo nei *credits* di film quali *Morte di un matematico napoletano* (Martone, 1992), o *Teatro di guerra* (Martone, 1998), ma anche dei primi film di Sorrentino e Molaioli. Vi si troveranno persone che lavorano o hanno lavorato e collaborato a diverso titolo e livello con Teatri Uniti. Pescando alla rinfusa: Angelo Curti, Licia Maglietta, Enzo Moscato, Fabrizia Ramondino, Anna Bonaiuto, Carlo Cecchi, Lino Fiorito, Stefano Incerti, Valia Santella, Pasquale Mari, Andrea Renzi, Daghi Rondanini, Nicola Giuliano, Jacopo Quadri, Cesare Accetta, e ovviamente Martone, Servillo ed anche Sorrentino.

Siamo di fronte ad una storia in cui l'aspetto locale rimane la base per una proposta universale che tuttavia è comprensibile solo a patto di non rinunciare a quella località. Tale discorso è stato fondamentale – e in parte lo è ancora e forse lo sarà sempre di più – anche per il cinema italiano e proprio a partire da quegli anni 'di transizione' di cui parlavamo in apertura e verso la fine dei quali Servillo ha cominciato a recitare per il cinema. Nel già citato volume edito dalla Mostra di Pesaro, Vito Zagarrio sottolineava quanto fosse interessante ed indicativo notare la comparsa di scuole emerse in aree locali come la Lombardia, la Sicilia, la Toscana e in particolare l'area intorno a Napoli, con autori come Martone, Antonio Capuano, Pappi Corsicato, Antonietta De Lillo, Stefano Incerti, Giuseppe Gaudino, Salvatore Piscicelli. Quel che Zagarrio mette in luce è come tali scuole, e quella napoletana soprattutto, si caratterizzino per la libera intersezione al loro interno di forme d'arte differenti, per il contatto tra gruppi diversi e per lo scambio di idee e di collaboratori. Al contempo viene evidenziato come uno dei maggiori aspetti di novità di questo nuovo cinema italiano sia l'importanza sempre crescente di un gruppo di attori ed attrici che hanno la possibilità, insieme, non solo di dare una presenza fisica a questo cinema, ma perfino un certo potere economico[22] – a quel tempo, 'il divo' era Sergio Castellitto.

La rilevanza di queste scuole regionali può essere compresa e letta come una reazione al vuoto di identità seguito agli anni di piombo e poi al cinema difficile degli anni Ottanta, come il primo passo verso la ricostruzione di un tessuto sociale formato da uomini e donne impegnati a diverso titolo nel campo della cultura: registi, drammaturghi, artisti, attori, musicisti, fotografi e così via. Questa azione sembra essere la risposta ad un bisogno di confronto con un ristretto, ma profondo, senso di appartenenza – ad un'area geografica, ma anche ad una vicenda culturale – senza il quale risulta impossibile giungere ad interrogare lo stato sociale e culturale dell'intero paese. Il sentimento morale che serpeggiava in certo cinema della transizione e che a sprazzi abbiamo rivisto sul finire del primo decennio di questo secolo – si pensi se non altro alle fortune del cinema del reale – ricorda quei momenti di incertezza e di rinascita che hanno caratterizzato altri – e più drammatici – momenti della nostra storia, ma che ci permettono di capire perché artisti come Servillo, cresciuti ed educati dentro questa tradizione, avvertano la loro ricerca come un contributo ad un impegno civile e ad uno sforzo morale che deve passare per le arti, per il teatro, per il cinema.[23]

Nel suo studio sul 'divismo all'italiana', Marcia Landy ha osservato come dal secondo dopoguerra in poi gli attori del cinema italiano abbiano lavorato su precise connotazioni geo-antropologiche, cesellate nella lingua e nella corporalità. Era un modo, secondo Landy, di fare incontrare tradizione e modernità, regionalismo e valori culturali e nondimeno di creare una nuova estetica legata a un'industria.[24] L'interrelazione tra *acting* e *direction*, unita alla sensibilità nel legare tradizione e modernità, ci permetterebbe di collocare Servillo anche sulla scia di una scuola di attori cinematografici che pure non rientra tra i modelli in più sedi richiamati dall'attore medesimo.

Fondazioni

Come si legge anche nel loro Manifesto, l'esperienza dei Teatri Uniti è legata a un'idea di teatro profondamente radicata in una situazione sociale quale quella di Napoli e poi dell'Italia tra i tardi anni Ottanta e i primi Novanta. Alex Marlow-Mann ha scritto che «the collective nature of Teatri Uniti's work provides the strongest argument that the N[ew] N[eapolitan] C[inema] should be considered a distinct and coherent movement».[25] Si tratta insomma di un momento di rifondazione culturale e di intervento sociale senza il quale non è possibile dare una coerenza progettuale al nuovo cinema napoletano. Per tali ragioni non è nemmeno possibile comprendere la pervasiva azione del Servillo cinematografico se non si capisce che cosa di quella esperienza è transitato verso il cinema.

Isoliamo tre punti, alcuni già menzionati, altri che vedremo, che a mio modo di vedere giocano un ruolo decisivo nelle proposte registiche e attoriali di personaggi di spicco del gruppo come Servillo e Martone: 1) la reciprocità tra autore e attore; 2) la concreta consapevolezza dello spazio dell'evento e il valore di questo accadimento sia in teatro che al cinema; 3) la responsabilità morale nei confronti del pubblico. Sono principi che Servillo conserva sia quando lavora sulla tradizione napoletana, che quando reinterpreta i classici, o si ritrova a dover interpretare un personaggio cinematografico. In ognuno dei suoi personaggi filmici Servillo instilla qualcosa del suo lavoro teatrale: la riflessione sul corpo che risale ai tardi anni Settanta con il Teatro Studio di Caserta; lo studio sulla lingua e sulla tradizione popolare, sul gesto, favorite dall'incontro con Leo De Berardinis e Perla Peragallo, l'attenzione alle parole e al loro significato e suono e il lavoro sulla voce, che molto significativamente raggiunge uno dei suoi picchi in un film, *Il divo*; infine, la consapevolezza di una spazialità dettata dall'attore e dal suo comportamento che è l'elemento più complesso e sorprendente che Servillo riesce a trasferire nel film.

Corpo

Il modo in cui Servillo usa relazionarsi con lo spazio profilmico – ferme restando le strutture cinematografiche in cui si cala – riporta per certi versi alla mente un concetto di corpo cinematografico che risale alle origini del cinema. Come ha mostrato in maniera convincente Jonathan Auerbach, nella primissima e pre-narrativa fase della storia del cinema, gli aspetti cinestetici del corpo umano erano ritenuti decisivi per creare un ponte con lo spettatore – tema dalle conseguenze neurocognitive profonde. Al contempo la mobilità della figura umana giocava un ruolo chiave nell'occupare, organizzare e configurare lo spazio.[26] Pensiamo ancora a quel che scrive Landy dei 'Diva film' italiani degli anni Dieci – riportandoci vicini al nostro titolo: «[the diva] was in many instances […] the creative impulse for the film, functioning even as director, as was arguably the case with the diva Francesca Bertini».[27]

Ci sono diversi momenti in cui è facile rendersi conto di come la performance di Servillo organizzi lo spazio. Per esempio, vi sono casi in cui il regista usa la mdp per seguire il modo in cui l'attore si muove e cammina in sequenze in cui si rinuncia al taglio di montaggio proprio per non rinunciare alla continuità di un movimento dispersivo – com'è il caso della scena della discoteca in *L'uomo in più* (Sorrentino, 2001, film in cui il comportamento della mdp è del tutto diverso nel trattare le figure di Servillo e di Renzi), o del salone di automobili in *Luna Rossa* (Capuano, 2001). Oppure si può pensare alla soluzione delle scene più emozionanti di *Una vita tranquilla*, giocate tra il ristorante e la cantina dove è stato nascosto un cadavere, o anche di più all'incipit di *Gorbaciof* – e a molti altri momenti, essendo questo film il testo per eccellenza rispetto a questo genere di contributo – dove lo stesso effetto è raggiunto assecondando Servillo con l'uso della macchina a mano. Sono casi in cui l'attore non solo si appropria dello spazio e lo sottrae ad altre scritture, ma possiamo dire che ne offra allo spettatore l'esatta misurazione.

Di nuovo, questa centralità del corpo richiama un altro degli aspetti caratterizzanti il nuovo cinema napoletano, come aveva osservato Dario Minutolo:

> Quello del corpo, delle sue diverse declinazioni, è un tema molto forte che il cinema napoletano mutua da una cultura secolare, che trova espressione nella gestualità e nell'erotismo, ad esempio, ma anche nella consapevolezza del «corpo proprio» come prima fonte di conoscenza, di «orientamento», non meno che nel «corpo della città» e nel *corpus* testuale che essa rappresenta e in cui si rappresenta.[28]

Di nuovo è interessante notare la reciprocità tra attore e regista – «questa attenzione al corpo, che è poi sempre corpo dell'attore a cui si oppone/accosta la mdp come corpo del regista» – fino a descrivere il film come una sorta di «corpo a corpo» tra autore, attore e testo.[29] Sono tutti

elementi che ci consentono di cogliere la continuità tra le due esperienze, messa bene in luce anche dalle parole di Claudio Cupellini: «La grandezza di un attore come Servillo sta nel portare tutte le virtù del teatro al cinema senza che muoia la componente cinematografica».[30]

Cinema: personaggi

Nonostante ciò, alcuni degli elementi che andremo a isolare nella recitazione cinematografica di Servillo sorprendono a prima vista per il loro presentarsi come essenzialmente anti-cinematografici: lunghi silenzi, oppure intensi monologhi, immobilità fisica di contro ad improvvisa fluidità, radicalità dello sguardo in macchina. Tutte queste soluzioni comportano il ricorso a *long takes* e piani sequenza, a falsi *frame-stops* e ingenerano tempi morti carichi di una metariflessività che sembra voler spingere il senso del film continuamente oltre il testo. Si badi che Servillo non inibisce il regista, ma piuttosto stimola una 'regia forte' che si esalti nel confronto con le sue posizioni – si spiega così il rapporto con un regista di personalità come Sorrentino.

Toni Servillo struttura i suoi personaggi cinematografici in modo da renderli, per usare i termini di Marc Vernet, «garanti dell'immagine»,[31] un'idea che è molto vicina al valore testimoniale dell'attore che Servillo rivendica in teatro. Ciò avviene, oltre che con le scelte recitative di cui s'è detto, anche grazie all'ironia che sfuma questi personaggi e permette all'attore di muoversi agevolmente tra il personaggio e la sua interpretazione rendendo lo spettatore consapevole che qualcosa sta accadendo di fronte a lui, proprio mentre guarda il film.

A mio parere i personaggi cui Servillo dà forma costituiscono una brillante incarnazione di personaggi 'post-realisti', trattenendo in sé quello «state of afterness»[32] che, in linea con Millicent Marcus, si esprime rendendo visibile il processo di costruzione. Nella sua analisi del *Divo* quale testo chiave per comprendere la sua idea di cinema italiano post-realista, Marcus osserva come sia forte l'impressione che Giulio Andreotti si formi proprio davanti ai nostri occhi. Un'osservazione che dà conto di come il processo di costruzione del personaggio, la sua materialità, non vada persa al momento del trapasso nel film, per cui si ritrovano, in quell'Andreotti, le varie fasi della sua preparazione:

> Prima delle riprese, durante le sedute di prova del trucco, ho sviluppato il comportamento, la camminata, l'atteggiamento fisico, la voce, che è stata per me la parte più angosciante perché è la cosa più personale di un attore, è l'intonazione del suo strumento. Con il personaggio di Andreotti ho dovuto recitare con una voce che non è la mia. Ma è valsa la pena di fare tutti questi sacrifici.[33]

Ancora questa ricerca sul personaggio cela un impegno civile mai slegato dalla sua componente metariflessiva, tanto da far dire a Servillo che la sua recitazione nel *Divo* si poneva anzitutto l'obiettivo di aiutare gli spettatori italiani a capire che genere di spettatori erano stati durante quella lunga stagione politica.[34] Un punto sul quale anche Marcus chiude il suo articolo: «the space between Sorrentino's Giulio and history's Andreotti is the space that we must now inhabit as spectators and citizens, charged with the responsibility for rendering judgment on a history that is still playing itself out in the present tense of Italian life».[35]

Questa volontà di costruire il personaggio di fronte alla mdp era già ravvisabile in *Luna rossa*, in cui ci troviamo di fronte per la prima volta al personaggio che Servillo privilegerà al cinema: Amerigo è un personaggio da tragedia classica perfettamente a suo agio nel ruolo di boss della camorra. Giocando sul termine 'tragediatori', coniato dal vecchio boss per definire i membri della famiglia Cammarano, Capuano si muove fra tragedie cronachistiche e tragedia greca e necessita di attori in grado di sfumare il passaggio dall'una all'altra o di offrircele in parallelo. Servillo comincia a caratterizzarsi per la sua scontrosità, la dissimulazione dei sentimenti, i silenzi ostinati

ed una violenza che conserva una sua perversa sacralità e che acquista peso man mano che la presenza scenica di Servillo prende il sopravvento sugli altri personaggi – *en passant* si potrebbe notare che Amerigo, quando è nervoso, si tocca la fede nuziale proprio come farà Andreotti nel *Divo*.

Su questo personaggio e su questo registro si attesteranno, pur affinandosi e offrendo un maggior contributo linguistico al film, i protagonisti dell'*Uomo in più*, delle *Conseguenze dell'amore* (Sorrentino, 2004), del *Divo*, di *Gomorra* e del *Gioiellino* (Molaioli, 2011). Diversi saranno invece i ruoli del Maestro Falasco in *Lascia perdere, Johnny!* (Bentivoglio, 2007), una sorta di cammeo comico, e del commissario Sanzio in *La ragazza del lago* (Molaioli, 2007), in cui la scontrosità, i silenzi e l'immobilità si attagliano ad un personaggio positivo e profondamente ironico, forse il primo caso al cinema in cui Servillo raggiunge in pieno «lo spazio di movimento che c'è tra sé e ciò che ritorna dai personaggi a se stessi».[36]

La caratterizzazione psicologica del personaggio attraverso soluzioni fisiche di recitazione porta fino al punto estremo di cambiare una sceneggiatura una volta che si sa di avere Servillo come attore. Diego De Silva, sceneggiatore di *Gorbaciof*, ha raccontato come Marino Pacileo fosse, in una prima stesura, un personaggio dalla psicologia complessa, quasi un eroe romantico. La scelta di Servillo ha finito col cambiare questa psicologia,[37] o forse sarebbe meglio dire con lo stilizzarla nella sua stessa filosofia recitativa. Per inciso potremmo notare come la psicologia che Servillo infonde nei suoi personaggi si sia prolungata fino a influenzare anche le fortunate prove letterarie di Paolo Sorrentino. Nel romanzo d'esordio, *Hanno tutti ragione* (2010), Sorrentino scrive nei ringraziamenti: «Toni Servillo. Il suo viso, sormontato da una parrucca rossiccia e da Ray-Ban azzurrati, ha guidato la creazione di Tony Pagoda»,[38] indirizzando il lettore verso il *crooner* Antonio Pisapia dell'*Uomo in più*. Lo stesso può dirsi per il secondo libro, *Tony Pagoda e i suoi amici*, in cui la sovrapposizione è apparsa talmente forte da indurre in errore i redattori dell'inserto culturale del «Sole 24 Ore», che – forse confusi dalla scelta di inserire un fotogramma proprio dell'*Uomo in più* e incuranti del fatto che l'estensore dell'articolo non nominasse l'attore – hanno intitolato una recensione al libro di Sorrentino *Il mondo adulto di Servillo*.[39]

Stili

L'uomo in più resta il vero *turning point* nella carriera cinematografica di Toni Servillo non soltanto per quanto concerne la caratterizzazione del suo 'personaggio-tipo', ma anche per quel che riguarda il contributo stilistico. È questo il film in cui si ritrova uno stile cinematografico che Sorrentino sta cercando come neo-regista e Servillo studiando come attore di teatro che valuta sempre più la possibilità di spendersi altrettanto bene nel cinema. Da un lato il mondo poetico di Sorrentino conduce Servillo verso la scelta di una recitazione passiva fondata su pause, silenzi e una gestualità molto controllata. Dall'altro lato, la fisicità di Servillo, il suo approccio teatrale e la particolare relazione che intesse con il personaggio aiutano notevolmente Sorrentino a indovinare il giusto ritmo e a strutturare lo spazio del suo film. Da subito la coppia Sorrentino-Servillo – come molte altre volte è accaduto al cinema – dimostra un equilibrio che fa sì che l'attore incarni alla perfezione non solo l'idea di personaggio del regista, ma la soluzione stilistica che sta dietro il personaggio.

Il ricorso alla recitazione passiva è senza dubbio ciò che più di ogni altra cosa colpisce lo spettatore medio che assiste ad un film di Servillo. Certamente questa scelta non è né del tutto nuova, né esclusivamente cinematografica, se c'è chi, come Silvia Grande, trova similitudini tra il Titta Di Girolamo delle *Conseguenze dell'amore* e il Peppino Priore che Servillo portava in scena durante le riprese del film nel suo fortunato adattamento di *Sabato, domenica e lunedì*,[40] nonostante, al di là delle differenza espressive, il personaggio di Titta e quello di Peppino giochino un ruolo del tutto diverso nell'economia narrativa e drammaturgica del film e del testo teatrale, il che

potrebbe portarci a riflettere, con Anna Barsotti, sul processo di attrazione verso il ruolo di protagonista che caratterizzerebbe il Servillo cinematografico.[41]

Questo tipo di recitazione, fondata su lunghe pause, silenzi e insistiti sguardi in macchina, enfatizza al contempo la metariflessività del personaggio e un atteggiamento refrattario nei confronti della mdp e dei suoi tempi, che in qualche modo può essere ricondotto allo stile di De Filippo:

> La pausa di Eduardo – ha detto Servillo – è la drammatizzazione dell'evento, qualcosa che prescinde dalla narrazione e che fa riflettere il teatro su se stesso, spostando lo spettatore nella dimensione della vita rivelata, fa cadere la maschera e il personaggio, e lo lascia nudo davanti all'esistenza.[42]

Spesso, nei film di Servillo, la pausa coincide con lo sguardo in mdp, senza dubbi – a usare le parole con cui l'attore descrive la recitazione di Eduardo – il momento in cui si esalta la drammatizzazione dell'evento, si sottolinea l'attimo in cui si prescinde dalla storia e si trasporta lo spettatore verso una rivelazione in cui stile e vita si trovano a coincidere. Come diceva Edward Branigan, lo sguardo in macchina è inconcepibile perché non presuppone il controcampo, a meno di non mostrare, nel controcampo, la mdp, o – paradossalmente – noi spettatori.[43] In altre parole è un vicolo cieco narrativo, uno scacco del linguaggio filmico.

Toni Servillo nel film *L'uomo in più* di Paolo Sorrentino, 2001

Nell'*Uomo in più* il cantante Antonio Pisapia fissa la mdp dopo il suo ultimo e sfortunato concerto in un paesino sperduto, nel momento in cui capisce che la sua carriera, insieme con la sua vita precedente, è finita.

Nelle *Conseguenze dell'amore*, la stessa tecnica è usata con la medesima intensità e significato durante il primo monologo – in voce off – di Titta, quando presenta se stesso e arriva a dire «Io non sono un uomo frivolo…» e poi di nuovo alla fine del film, circolarmente, quando Titta sta sparendo nel cemento.

Lo sguardo in macchina può essere sostituito da un'altra soluzione quale il falso *frame-stop*, dove il regista sfrutta la capacità di Servillo di rimanere perfettamente immobile, come se lo scorrere dei fotogrammi fosse stato arrestato. Nelle *Conseguenze dell'amore* il direttore dell'hotel dove Titta vive gli dice: «Lei sarebbe un magnifico giocatore di poker. Ha il volto immobile». Non è dunque un caso se in questo stesso film troviamo uno dei più notevoli falsi *frame-stop*, durante la scena del bluff nella banca: Sorrentino, con un movimento di macchina avvolgente arriva a fermarsi sul volto pietrificato di Servillo che non muove un muscolo. Questa fissità, la stessa che costringe gli impiegati a cedere, rilancia il patto segreto che il cinema di Sorrentino continuamente rinnova con il suo spettatore grazie a ricorrenti gesti di intesa che sembrano debordare rispetto alla narrazione.

Toni Servillo nel film *Le conseguenze dell'amore* di Paolo Sorrentino, 2004

Lo sguardo in macchina e il falso *frame-stop* sono radicalizzati da Sorrentino nel *Divo*, che può essere considerato il film in cui il regista ottiene il massimo dallo stile filmico della recitazione del suo attore. Le occorrenze di sguardi in macchina sono numerose, accompagnate da casi in cui l'attore oltrepassa con lo sguardo il contatto con la mdp e lo spettatore. Come abbiamo già avuto modo di dire, *Il divo* è un film che implica anche un discorso sul concetto di spettatorialità e questo è il

motivo per cui lo sguardo in macchina è così ricercato e vi si fa ricorso anche con altri personaggi, quali il Cirino Pomicino di Carlo Buccirosso, o lo Sbardella di Massimo Popolizio. Nel *Divo* rintracciamo anche l'uso del falso *frame-stop* come apertura critica rispetto al reale significato di quella che, fin dal sottotitolo del film, viene definita «la spettacolare vita di Giulio Andreotti». Durante la presentazione del settimo governo Andreotti, abbiamo un vero *frame-stop* che immortala il momento storico e in qualche modo lo documenta. All'opposto, alla fine del film, durante il processo, abbiamo un falso *frame-stop* – che Servillo e Sorrentino si premurano di svelare attraverso un batter di ciglia – che sottolinea con ironia l'imprendibilità della verità nell'ultimo show del divo.

I monologhi sono strettamente legati a questo genere di soluzioni linguistiche, essendo momenti in cui la storia è come sospesa e riflette su di sé, come dimostra anche l'ottimo, e ultimo in ordine di tempo, monologo del senatore Beffardi – la preparazione del discorso di dimissioni che non pronuncerà mai, ma anche il vero messaggio del film – in *Bella addormentata*. Dopo i monologhi dell'*Uomo in più* e delle *Conseguenze dell'amore*, quello del *Divo* si presenta come una delle migliori e più emblematiche scene del cinema italiano contemporaneo, del tutto in linea con la poetica post-realista di cui s'è detto. A questo proposito, e a conferma della coerenza di percorso, sarà utile ricordare un aspetto quasi mai sottolineato, vale a dire il fatto che Sorrentino avesse detto a Servillo di essersi ispirato, mentre scriveva il monologo, a quello che Servillo recitava nello spettacolo – poi divenuto anche film – *Rasoi*, e gli abbia chiesto di tenerlo a mente. Si tratta di un monologo all'apparenza molto diverso da quello di Andreotti, sia da un punto di vista fisico che spaziale, ma nel quale Servillo sostiene ci sia «una matrice comune».[44]

Toni Servillo nel film *Il divo* di Paolo Sorrentino, 2008

È importante notare come Sorrentino prepari la scena del monologo del *Divo* denunciandone la natura teatrale, mostrando Andreotti in casa sua sotto dei riflettori da palcoscenico, mentre si appresta ad esibirsi nel suo pezzo forte.

Servillo, durante il monologo, non rinuncia alla sua recitazione passiva, ma riesce a mostrare perfettamente il crescendo delle emozioni e dell'eccitazione del suo freddo personaggio attraverso il controllo accurato di una micro-gestualità e di una micro-mimica che solo al cinema può funzionare. Per tutto il tempo del monologo Andreotti/Servillo non guarda in macchina, va oltre, fissa una certa idea di verità cui guardava anche nel giorno della formazione del suo settimo governo. Alla fine i riflettori si spengono nel surreale teatro rappresentato dalla casa del Presidente. Già i primi due film di Sorrentino – e *Il divo* a maggior ragione, nonostante quel senso di 'interpretazione definitiva' che lo pervade – erano divenuti una sorta di Bibbia per gli altri registi che si trovano a lavorare con Servillo. Molaioli sembra privilegiare il Servillo più controllato e minimalista: il modello è il commissario Sanzio – una variazione di Titta Di Girolamo dalla parte della legge, come ha scritto Roberto Nepoti–,[45] mentre il ragionier Botta del *Gioiellino* alterna momenti controllati ad altri del tutto enfatici e istrionici. Molaioli sembra lavorare su quella che Maurizio Grande avrebbe chiamato «neutralizzazione della versatilità»,[46] che altro non è che una diversa esaltazione della versatilità medesima. Allo stesso modo il Rosario Russo/Antonio Di Martino di *Una vita tranquilla* è un personaggio doppio – che diventerà triplo nel finale – che alterna i due livelli di psicologia servilliana, quello compassato e quello violento. Come abbiamo detto Cupellini sfrutta appieno le capacità di Servillo nell'organizzazione dello spazio e imposta sull'ambiguità il suo personaggio fin dalla prima inquadratura e ricorrendo a uno

degli stilemi preferiti dell'attore: dopo aver sparato ad un cinghiale durante un'uscita di caccia, Servillo fissa la mdp creando da subito nello spettatore un sentimento di instabilità. *Una vita tranquilla* è anche un film sul cambio di identità che passa per il trucco e il travestimento, componenti importanti per Servillo da *L'uomo in più* in poi. Sarebbe interessante, ma non è questa la sede, studiare l'efficacia del Servillo truccato, che oscilla dai casi estremi di *Lascia perdere, Johnny!*, *Il divo*, *Gorbaciof*, *È stato il figlio*, ad altri in cui basta una barba, una parrucca o un semplice paio d'occhiali a 'sbilanciare' il personaggio verso la sua psicologia.

Gorbaciof, caso felicissimo di trucco, è a mio modo di vedere il più servilliano dei film, almeno secondo quanto si è sostenuto in questo scritto. Marino Pacileo conserva molte delle caratteristiche dei precedenti personaggi, ma ha un modo di camminare e di muoversi che raccontano una storia a parte e costituiscono la forma del film. Gorbaciof risulta uno dei più riusciti personaggi del cinema italiano degli ultimi anni e per quanto vada riconosciuto il lavoro di Stefano Incerti e dei suoi collaboratori, da più parti è stato notato che il film 'è' Toni Servillo. E questo non nel senso che la recitazione è eccellente ma lo stile del film non le sta dietro, quanto piuttosto nel senso che recitazione e stile del film sono la stessa cosa, combaciano perfettamente. L'uso della macchina a mano diventa una scelta giusta per seguire meglio Servillo e – cosa non da meno – una soluzione importante per un film *low-budget* rispetto alla *steadycam* o al carrello (che peraltro non è adatto a Servillo).

Toni Servillo nel film *Gorbaciof* di Stefano Incerti, 2010

Nella sequenza finale di *Gorbaciof* troviamo il solo e altamente significativo sguardo in macchina del film: Pacileo sta morendo e guarda fuori dal finestrino dell'auto; il suo sguardo è vuoto, di un vuoto che altre volte abbiamo visto nei personaggi di Servillo; Incerti ci offre il controcampo di quello sguardo, un punto di vista assurdo che non sapremmo dire se reale o meno. Poi Gorbaciof muore, semplicemente, con un impercettibile mutamento degli occhi e la perdita di contatto con la mdp e con lo spettatore. Il film non avrebbe potuto procedere oltre. Nemmeno di un'inquadratura.

Resta l'idea, in questo come negli altri film, che tutto dipenda dall'attore, che sia lui a gestire i tempi, a calcolare le reazioni, a scegliere il momento, in altri termini a 'incorporare' le materie del film.

---

[1] P. DE SANCTIS, *L'eleganza del divo. Servillo nel cinema italiano*, in E. Magrelli (a cura di), *Toni Servillo. L'attore in più*, Nardò, Besa, 2011, p. 39.

[2] La questione del 'peso produttivo' di Servillo nel nostro cinema è del resto una missione che l'attore ha reso in più sedi esplicita. Si veda anche l'ultima videointervista, rilasciata a «la Repubblica» durante l'ultima Mostra veneziana, in cui riferisce questo suo impegno all'opera prima di Daniele Ciprì e dei suoi produttori: http://video.repubblica.it/dossier/venezia-2012/venezia-69-servillo-siciliano-tragico-per-cipri/104096/102476?ref=HREC2-10 (consultata il 02/09/2012).

[3] L. IRDI, *I miei mille volti d'attore nell'Italia dei cinici e dei disperati*, «Il Venerdì», supplemento a «la Repubblica», 22 luglio 2012, p. 15.

[4] Cfr. V. Zagarrio (a cura di), *Il cinema della transizione. Scenari italiani degli anni Novanta*, Venezia, Marsilio, 2000.

[5] M. MARCUS, *The Ironist and the Author: Post-Realism in Paolo Sorrentino's* Il Divo, «The Italianist», 30, 2010, pp. 245-257.

[6] Sulla resistenza comunicazionale del cinema all'interno del generale addomesticamento del visuale, rimando ad un breve e puntuale intervento di Gianni Canova che dà conto di questa situazione: G. CANOVA, *Il cinema italiano nell'era del Cavaliere*, «MicroMega», 6, 2010, pp. 3-8.

[7] T. SERVILLO, G. CAPITTA, *Interpretazione e creatività*, Roma-Bari, Laterza, 2008, p. 15.

[8] A. CAPPABIANCA, *Totò: le distrazioni del linguaggio*, «Filmcritica», 222, 1972, p. 71.

[9] E. MAGRELLI, *Il talento e la disciplina. Conversazione con Toni Servillo*, in Id. (a cura di), *Toni Servillo*, cit., p. 37.
[10] S. GRANDE, *Toni Servillo. Il primo violino*, Roma, Bulzoni, 2010, p. 144. A tale riguardo potrà valere da ottimo esempio ciò che viene mostrato negli extra del DVD di *Gorbaciof*: Servillo dà istruzioni alla giovane attrice Mi Yang – che non parla né italiano, né inglese, ma solo il cinese – e poi discute con Stefano Incerti la costruzione di questo complesso personaggio.
[11] E. MAGRELLI, *Toni Servillo*, cit., pp. 104-147.
[12] T. SERVILLO, G. CAPITTA, *Interpretazione e creatività*, cit., p. 89.
[13] E. MAGRELLI, *Il talento e la disciplina*, cit., p. 25.
[14] Si veda il n. 2 (2007) della rivista «Brancaleone», dedicato ai rapporti tra cinema e teatro contemporanei e intitolato *Il cinema e il suo doppio*.
[15] Cfr. G.S. SMITH, *Film Structure and the Emotion System*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003.
[16] Cfr. D.T. LEVIN, C. WANG, *Spatial Representation in Cognitive Science and Film*, «Projections», 1, 2009, pp. 24-52; J. MAGLIANO, J.M. ZACKS, *The Impact of Continuity Editing in Narrative Film on Event Segmentation*, «Cognitive Science», 2011, pp. 1-27; T.J. SMITH, *The Attentional Theory of Cinematic Continuity*, «Projections», 1, 2012, pp. 1-27. Si veda poi, anche per una ricognizione sulla letteratura, V. GALLESE, M. GUERRA, *Embodying Movies: Embodied Simulation and Film Studies*, «Cinema: Journal of Philosophy and the Moving Image», 3, 2012.
[17] T. SERVILLO, G. CAPITTA, *Interpretazione e creatività*, cit., p. 31.
[18] F. RUFFINI, *Horizontal and Vertical Montage in Theatre*, «New Theatre Quarterly», 2, 1986, pp. 29-37.
[19] D. MONETTI, L. PALLANCH, *Claudio Cupellini*, in E. Magrelli (a cura di), *Toni Servillo*, cit., pp. 111-112.
[20] La dichiarazione è presente negli Extra del DVD delle *Conseguenze dell'amore* (Medusa Home Entertainment, 2004).
[21] Si veda F. ANGELINI, *Rasoi. Teatri napoletani del '900*, Roma, Bulzoni, 2003, pp. 97-174, e – più recentemente – M. PORZIO, *La Resistenza teatrale. Il teatro di ricerca a Napoli dalle origini al terremoto*, Roma, Bulzoni, 2011.
[22] V. ZAGARRIO, *Il cinema della transizione. Cronache di fine secolo*, in Id. (a cura di), *Il cinema della transizione*, cit., pp. 14 e 16.
[23] Si leggano al riguardo alcune delle dichiarazioni di Servillo in *La valigia dell'attore impegnato: Jasmine Trinca, Toni Servillo, Elio Germano, Alba Rohrwacher*, a cura di G.A. Nazzaro, «MicroMega», 6, 2010, pp. 69-84.
[24] M. LANDY, *Stardom Italian Style: Screen Performance and Personality in Italian Cinema*, Bloomington, Indiana University Press, 2008, p. XIII.
[25] A. MARLOW-MANN, *The New Neapolitan Cinema*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2011, p. 19.
[26] J. AUERBACH, *Body Shots. Early Cinema's Incarnations*, Los Angeles-Berkeley, University of California Press, 2007, pp. 6-7.
[27] M. LANDY, *Stardom Italian Style*, cit., p. XIV.
[28] D. MINUTOLO, *Il cinema all'ombra del Vesuvio. La topografia come "forma simbolica"*, in V. Zagarrio (a cura di), *Il cinema della transizione*, cit., p. 330.
[29] Ivi, p. 331.
[30] D. MONETTI, L. PALLANCH, *Claudio Cupellini*, cit., p. 107.
[31] M. VERNET, *Le personnage du film*, «Iris», 1986, 7, pp. 81-110.
[32] M. MARCUS, *The Ironist and the Author*, cit., p. 246.
[33] T. SERVILLO in E. MAGRELLI, *Il talento e la disciplina*, cit., p. 30.
[34] La dichiarazione si trova negli Extra del DVD del *Divo* (Medusa Home Entertainment, 2008).
[35] M. MARCUS, *The Ironist and the Author*, cit., p. 256.
[36] T. SERVILLO, G. CAPITTA, *Interpretazione e creatività*, cit., p. 8.
[37] La dichiarazione si trova negli Extra del DVD di *Gorbaciof* (CG Home Video, 2011).
[38] P. SORRENTINO, *Hanno tutti ragione*, Milano, Feltrinelli, 2010, p. 318.
[39] E. MORREALE, *Il mondo adulto di Servillo*, «Domenica», supplemento a «Il Sole 24 Ore», 29 luglio 2012, p. 43.
[40] S. GRANDE, *Toni Servillo*, cit., p. 126. Si veda quanto scrive al riguardo anche A. BARSOTTI, *Estroversione e introversione in Toni Servillo tra teatro e cinema*, in A. Barsotti, C. Titomanlio (a cura di), *Teatro e Media*, Ghezzano, Felici Editore, 2012, p. 219.
[41] Cfr. A. BARSOTTI, *Estroversione e introversione in Toni Servillo tra teatro e cinema*, cit., p. 203.
[42] E. MAGRELLI, *Il talento e la disciplina*, cit., p. 12.
[43] E. BRANIGAN, *Narrative Comprehension and Film*, Routledge, New York, 1992, p. 53.
[44] Il video in cui Servillo racconta il fatto si trova online: http://www.youtube.com/watch?v=-VB165Qmb7k (consultato il 07/08/2012).
[45] R. NEPOTI, *Storia di un delitto nella provincia del Nord*, «la Repubblica», 14 settembre 2007.
[46] Grande parla anche di «diverso utilizzo del volto, che diventa un quadrante di microsegnali automatici, rendendo quasi impercettibile la differenza fra *pulsione di vita* e *pulsione alla quiete*»: M. GRANDE, *La commedia italiana*, a cura di O. Caldiron, Roma, Bulzoni, 2003, p. 267.

n. 1, gennaio-giugno 2013

SVEN THORSTEN KILIAN

Pasolini's Aesthetics of Will

The essay La sceneggiatura come «struttura che vuol essere altra struttura» *has been subject to comprehensive biographical interpretations but it seldom has been taken seriously as the outline of a Pasolinian aesthetic theory. The paper proposes, firstly, to relocate Pasolini's argument in the context of its spiritual and material genesis and to designate the philosophical and political implications of its main concepts. Secondly, it parallels Pasolini's text with Roman Jakobson's so called 'Formalist' approach and Friedrich Nietzsche's psychology. A shifting concept that the author terms 'Will to otherness' then appears as the central category of Pasolini's aesthetical thinking. As the author will briefly suggest at the end of his theoretical draft, this concept can be also used as a key to interpret Pasolini's many-sided artistic production.*

Pasolini's theoretical approach

The role of the short essay *La sceneggiatura come «struttura che vuol essere altra struttura»* within Pier Paolo Pasolini's film theory is at the same time, as I will try to show with this paper, a marginal and a pre-eminent one.[1] At all times, Pasolini's thinking has definitely shown no concern of academic disciplinary distinctions and rigid conceptual definitions.[2] Therefore, not only his linguistics and his film theory display an alternatively amateurish or original, at any rate 'impure' approach to the matter. The theoretical character of his interventions – considering the wide range of heterogeneous texts, which since 1999 are included in the two volumes *Saggi sulla letteratura e sull'arte*[3] – is not more easily to be determined. This can be seen both in the individual case of one particular intervention and in a general way, as it could possibly apply to the collection *Empirismo eretico* (1972) as a whole. Because of their fuzzy concepts, but mainly because they try to make a language out of non-linguistic material, his 'linguistics' are not linguistics in the academic sense; because they try to make a sign out of 'insignificant' reality, from the same perspective his semiotics are not semiotics.[4] Furthermore, as I am going to argue, his film theory is rather to be seen as a much more complex, and maybe fuzzy, attempt to seize aesthetic phenomena as such. It is revealing in this respect that Gilles Deleuze's *Cinéma* (1983-1985)[5] seems to be the only comprehensive academic study to take a serious theoretical impulse from Pasolini's conceptualisations, mainly from his attempt to bring the literary category of free indirect speech to bear on film studies, especially on cinema history. Deleuze absorbs this analytic approach; what he calls the cinema of «image-temps» is conceptually akin to Pasolini's «cinema di poesia» as the specifically postmodern, neocapitalist manifestation of the seventh art.[6] Deleuze's approach, as well as Pasolini's, is of course an unconventional and undogmatic one. Rather than film theory or cinema semiotics, his work is to be thought of as a Philosophy of Cinema. One could similarly designate Pasolini's intellectually engaged contributions to theoretical debates as General Aesthetics, or rather Aesthetics of Will: This *determinans* seems indeed to constitute one of the main orienting concepts in his essayistic œuvre.

La sceneggiatura come «struttura che vuol essere altra struttura»
The essay's contexts

As we may know it from *Empirismo eretico* or from the comprehensive volume of Pasolini's essays edited by Walter Siti, *La sceneggiatura come «struttura che vuol essere altra struttura»* was first published in 1966 as the second part of a rather long article entitled *Laboratorio (I. Appunti en poète*

per una linguistica marxista; II. La sceneggiatura come struttura che vuol essere altra struttura). It appeared in the periodical «Nuovi argomenti», then directed amongst others by Alberto Moravia. The basic argument in the second part of this text, however, is yet to be found in an earlier article, also published in 1966 in «Filmcritica».[7] Here the perceptive notion of «immaginazione fulminea» – a visual reflex following the cognition of a linguistic sign – is applied to exploring the relationship between text and image in a more general way. It should be pointed out, though, that this perceptive mechanism is irreversible. According to Pasolini's argument, the mental images awakened by the understanding of a word – different degrees of abstractness do not seem to be an obstacle – cannot be again recoined into the same word, without generating an ambiguity. Still, the example Pasolini chooses to discuss in this first article does not concern a single word. He cites a verse of Dante evoking the resurrection of the wanderer from hell and his morning impression of the shimmering sea on the shore of the mountain of purgatory: «conobbi il tremolar de la marina».[8] To an Italian-speaking reader, this verse evidently evokes a virtually infinite number of easily available images. On the other side, it is just as evident that any seascape depiction, without any further hints, will not at any rate be connected with the specific poetic condition of Dante's language. Pasolini's early draft seems to focus the unidirectional effectiveness and the semantic fecundity of the relationship between text and image as its theoretical core: «Un'immagine è di per sé infinitamente meno significativa di una parola».[9] This idea is at the origin of his discourse on the screenplay as the artistic form that institutionalises the same intermedia fecundity.

Andrej Tarkovskij, *Solaris*, 1972

On an immanent level, *La sceneggiatura come «struttura che vuol essere altra struttura»* is also closely connected to the programmatic outline of *Il «cinema di poesia»* (1965), the text which precedes it in the collection *Empirismo eretico*. One could possibly observe different ways of correspondence between the two paragraphs of *La sceneggiatura* and the cited articles. While the first and longer paragraph is devoted to developing the semiotic and aesthetic concepts of a «cinema di poesia», the second and shorter one is marked by a more political impetus derived from *Dal laboratorio*. The author begins by extending his semiotic theory of a ternary sign (composed of an oral, a written and a visual dimension) to a seemingly secondary object. Then he points out the political subtext of this theory by reusing his concept of a «structure willing to be another structure»: this, in turn, is described in *Dal laboratorio* as the model of the vectorial force moving social processes. Nevertheless, according to Pasolini these two schemes of reflection would be erroneously isolated from each other. The essayist aims at being understood as an artist, whose considerations are designed to make possible the artistic «esperienza diretta» with untheorizable phenomena («il magma»). At the same time he wants to be seen as a Marxist – one could also say, a kind of *zoon politikon* –, whose desire to structure the world is the desire to change it.[10] The vectorial figure in *La sceneggiatura* consists in Pasolini's historical view of cinema aesthetics that are subject to a process of 'permanent revolution' even before being fixed as an assignable structure. Furthermore, the very beginning of the first paragraph of the article stresses the experimental character of the theoretical approach. Like in a test arrangement, the screenplay is isolated from its normal external context: «Prendiamo il caso di una sceneggiatura di uno scrittore, non tratta da un romanzo e – per una ragione o l'altra – non tradotta in film».[11] Such a screenplay is consequently meant or left to be autonomous, depending on whether the lack of an actual film transposition can be ascribed to the author's will («una vera e propria scelta dell'autore»),[12] or to any other aesthetic or economic reason. This form of test arrangement with all its conceptual precariousness is in any case the main thinking dispositive of *Empirismo eretico*, whose planned title at some point was exactly *Laboratorio*.[13]

In addition to these few remarks on the general publication context of *La sceneggiatura*, the theoretical discourse of the article *Il «cinema di poesia»* has to be briefly outlined, as it has a strong repercussion on the argument of the following article. As we already stated, Pasolini draws the concept of a ternary sign with auditive, graphic and visual dimensions. Obviously the merely visual signs («im-segni»)[14] are the less codified ones; they are qualified by their «rawness», by their «animality», by their «irrational» and «oneiric» nature.[15] They have to be first brought into existence by the filmmaker, who thus establishes a genuin dictionary of 'im-signs' taken away «from chaos». Only then will he or she be able to accomplish the ordinary work of a writer, i.e. «aggiungere a tale im-segno puramente morfologico la qualità espressiva individuale».[16] This is to say, that prior to any cinematographic creation there has to be the creation of a language of its own, conferring to cinema its archaic character. However perfect the superficial narrative construction of a given film may be, its underlying 'sub-film' remains subliminally present as its «mythic» and «infantile» basis material.[17] Of course, the mystifying tendency of this account of the cinematographic creation itself completely diverges from any Saussurean or, in the largest sense, structuralist approach to the semiotics of cinema – a diagnosis that makes appear idle the discussion of the evident epistemological contrast between Pasolini's discourse and 'serious' academic (cinema) semiology as represented by Christian Metz and Umberto Eco.[18]

Therefore, and for the purpose of this paper, I will concentrate on the pragmatic and analytical 'outcome' of *Il «cinema di poesia»*. Pasolini identifies the specific quality of any artistic creation – «di poesia», as he emphatically designates it –, mainly recognizable by the absence of both rational narrative and compositional devices, as well as by the appearance of an archaic sign repertoire, i.e. in terms of cinema: «le inquadrature e i ritmi di montaggio ossessivi».[19] From an anthropological point of view, the «cinema di poesia» (or, in Deleuze's words, the «time-image») operates a reconciliation between «il mito e la coscienza tecnica della forma», a function labeled as «tardo-umanistica».[20] The corresponding technical command is as apparently simple as the one of traditional cinema: In Pasolini's views, the imperative of a 'poetic cinema' should be that of 'making you feel the camera,' whereas soon after the invention of cinema, a tendency to concealing technical devices had become more and more evident. The cinematograph thus seems to be the privileged aesthetic means to produce a dimension of mythic, i.e. archaic significance.

The essay's argument

Pasolini then turns toward the screenplay, not only because he simply wants to deepen and to illustrate once again his conception of the ternary sign and of the mythic power of cinema. He comes across the screenplay because of the vectorial forces which it presents and because it virtually reports and enables the creative act of the cinematographic image. More than any completed work, such as a particular film, the screenplay with its constitutionally unfinished character appears to be the appropriate theoretical object for Pasolini's semiotic and aesthetic considerations as exposed in the first part of the article *Dal laboratorio*.

A screenplay to this effect is in the first place an ordinary narrative and descriptive text, which basically differs from other narrative texts but for its allusion to a cinematographic work to be produced.[21] In addition, this allusion is supposed to be explicit, but Pasolini does not make any further precisions as to how it should be carried out technically. He only claims that the reference to the cinematographic work to be produced be complementary, which means related to the text as a whole, not only to parts of it. It seems important to me to point out this rather simple fact in order to clarify how this allusion to cinema, here referred to as a constitutive feature of screenplays, dramatically differs from the rhetorical use of cinema references, aiming at increasing the *enargeia* of a certain image or impression and calling on the reader's mental representation of some part of the narrative or description as a film scene. Thus, strictly speaking, at least by the means of traditional literary criticism, the text of a screenplay is thus irrecognisable as such. In

Pasolini's own screenplays we find several technical devices alluding explicitly to the 'film to be produced' like the indication of camera adjustments in *Il Vangelo secondo Matteo* (1963-1964), or the alternation of dialogic and descriptive paragraphs in *Uccellacci e uccellini* (1965-1966). But there are also poems or fragments of psychological reflections like in *Teorema* (1968) which, considered out of their context, do not contain any specific 'filmic' references.

As Pasolini writes, what traditional literary criticism would detect is a lack of form of the screenplay compared with texts of traditional genres. Such a «rozzezza» or «incompletezza»[22] are therefore the main stylistic devices of an autonomous technique designed in order to leave sufficient contact surface as a space for the reader's imagination. The screenplay requires an «image thinking»,[23] which transcends conceptual language-based thinking. Although Pasolini once again dismisses as inconsistent any analogy of cinematographic and verbal languages, he nonetheless conceptualises this «image thinking» as a linguistic model of a new kind, whose smallest unity of articulation he identifies with the «cinèma».[24] However, there is of course no definition of such «cinèmi» as the basic 'vocabulary' at the beginning of every cinematographic work, or as the scene elements to be considered when reading a screenplay. That's why the reader's collaboration not only has to be much more «intense», as Pasolini says; he or she gets to be an «accomplice», whose function is much more precise than in any ordinary narrative text. By referring to the poems of Stéphane Mallarmé (1842-1898) and Giuseppe Ungaretti (1888-1970), Pasolini points to a certain kind of modern poetry, whose typical synaesthetic effects are produced by means of «grafemi», using them in the written text in a way that transcends them toward the corresponding «fonemi» – «"fingendo" di sentire acusticamente quei grafemi».[25] This is to be understood on the background of Pasolini's somewhat Platonic emphasis on oral language, whose distance from a written one is similar to that ascribed to *im-signs*. In Pasolini's own words, orality is a «fantasma»[26] a designation certainly to be taken in its global, positive artistic sense. The choice of the reference model for his conception of screenplay is at any rate significant, insofar as this is envisaged as something like a rather hermetic, self-transcending poem (and in this sense as a typically 'modern' literary product).

Though the crucial point of *La sceneggiatura* is to be found in the first part of the essay, its full meaning only appears in the second one. The self-transcending character of the screenplay, the change not only of medium, but also of level (from the rational to the irrational) is ascribed to the «volontà della forma»,[27] whereas the screenplay as such comes to be considered as «forma in movimento».[28] Pasolini's thinking device of a «structure that wants to be another structure» is triggered by those two synonymous pseudo-metaphysical terms. The author already uses it in the first part of the original publication *Dal laboratorio* as he describes the socio-linguistic change taking place in the Italy of his time: «Noi italiani *viviamo concretamente la tendenza di una struttura a essere un'altra struttura*: viviamo il suo movimento di modifica […]».[29] On the other hand, the use of the term «volontà» goes back to Pasolini's first writings, where it already seems to have not only a – maybe adolescent-like – voluntaristic meaning, but is closely linked to the socio-linguistic and downright political structures. It is also related to the author's interest for the use of Friulian as a language that is and in a way wants to be 'another' Italian, i.e. an Italian that has never been Italian – «Una specie di […] volgare appena svincolato dal pre-romanzo con tutta l'innocenza dei primi testi di una lingua».[30] The essay *Volontà poetica ed evoluzione della lingua*, written in 1946, is very instructive in this regard. Integrating a historical point of view, Pasolini comes back to these considerations with the analogous formula of *La volontà di Dante a essere poeta* (1965): here he develops another example of 'formalist' poetics, locating the poetical in «punti di frizione, di scandalo, di instabilità espressiva» or in those passages «dove avviene il salto di qualità».[31]

We do not find in *La sceneggiatura* any further specification about what exactly is meant by «will». Only once, Pasolini mentiones a «will of the author», but, given the syntactical structure of the statement alone, it seems rather clear to me that he does not allude to the traditional concept of the authorial 'intention': the screenplay manifests, Pasolini writes,

> una vera e propria volontà di movimento, la volontà dell'autore che designando i significati di una struttura linguistica come i segni tipici di quella struttura, nel tempo stesso designa i significati di un'altra struttura. Tale volontà è precisa: è un dato di fatto, che l'osservatore può osservare dall'esterno, di cui è egli stesso testimone.[32]

The observer is, as we have seen, not only a «witness» but an accomplice as well. The «will» thus appears to be both an interior and an exterior factor and merges with the already employed terms of «tendency», «movement» or «evolution». Given his use of the concept of 'structure,' Pasolini also refers to some of the most prominent structuralists (Claude Lévi-Strauss, Roland Barthes, Cesare Segre), but mostly to underscore structuralist approaches. Furthermore he cites the notion of 'process' coined by the American anthropologists Peter George Murdock and Evon Z. Vogt to contrast with a more dynamic concept the French model of 'structure.' But, as Pasolini himself insinuates, his essay is not on any account a 'serious' discussion of the philosophical value of these concepts. The recourse to Murdock's concept of 'process,' for instance, is in conceptual terms immediately limited by a paradox: «Murdock e Vogt si troverebbero davanti a un "processo che non procede"».[33] Moreover, the short assumption of Lévi-Strauss' basic structural model is in an almost uncandid way reductive.[34]

If the philological reconstruction of these influences on Pasolini's text does not seem very helpful, it might by contrast be necessary to point out the more or less hidden sources of inspiration concerning in particular the concepts of movement, evolution and will, i.e. Karl Marx and Henri Bergson.

A clear reference to Marx is to be seen in the statement that all social structures are involved in a historical movement, the will of acting groups or individuals coinciding with this movement, so that, or rather because the schemes of class struggle and social change are given by necessity. Accordingly «Dante's will to be a poet» or the author's will for his screenplay 'to become something different,' are supposed to be both individual and voluntary art expressions; yet, considered by themselves, they only express a «movement which is taking place before our eyes», including the reader's or spectator's, and in which we are at the same time taking part as well.[35] Considering Pasolini's argument in *La sceneggiatura*, one probably has to speak of a rather crude transposition of a political theorem – maybe bald in itself, depending on one's own historical standpoint. Yet at the same time, this transposition evidences Pasolini's comprehensive method: he does not simply give an analytical account of a certain aesthetic phenomenon, but also simultaneously outlines a poetic program and takes a position of his own in the historical evolution of his art. It is exactly this multiform purpose that enforces the epistemological «rozzezza» of the essay.

The other unmentioned but obvious intertext of *La sceneggiatura* is Bergson's *Matière et mémoire*, or, in Pasolini's words, the «ontology of movement» of the French philosopher.[36] Discussing the famous paradoxes of Zeno of Elea, Bergson develops a differing concept of movement, extracting it, so to speak, from its determination by space and time. Zeno's logical contradictions are based on the tentative fragmentation of movement. His attempt is, in Bergson's view, to make movement coincide with immobility, i.e. with states in space and time that are possible only in an isolated form. That is the reason why Zeno eventually affirms that movement does not exist at all.[37] Independent of space and time, though, movement presents itself to the human consciousness as «un fait indivisé ou une suite de faits indivisés».[38] This 'ontological' conception of movement confers its autonomy to Pasolini's «forma in movimento». It is, after all, a question of assumption: the screenplay will not be taken in consideration in its finality, but as the aimless creative process leading there. The «forma in movimento» is focussed on a creative and transformational, purely vectorial force, that according to Pasolini, becomes a basic aesthetic theorem. I will try in the following to discuss some further implications of his Aesthetics of Movement or Will.

Toward a general aesthetic theory
The formalist approach (Jakobson)

On the one hand, as we have seen, reconstructing Pasolini's explicit references to Marx and Bergson is crucial to explain the main concepts and the structure of *La sceneggiatura come «struttura che vuol essere altra struttura»*. On the other hand, though, these concepts implicitly encompass some other hints to a general aesthetic theory that let appear a much broader approach to aesthetic phenomena as such, beyond the semiotic questions related to screenplay and cinema.

The *differentia specifica* of the screenplay, that we shall provisionally call the 'will to otherness', may also be seen in the author's aesthetic theory as the *differentia specifica* of all art. As Pasolini is obviously searching to define this difference, there is a clear link to 'formalist' theorems to be observed, all the more, if we consider the concepts as linked with social, political and historical notions. One of them, in my opinion closely related to Pasolini's idea of a «volontà della forma», is the Russian term *ustanovka*. For reasons I am going to explain, the best way to translate it in English is by using the word 'set' in the sense of 'accentuation,' but also of 'adjustment' or 'alignment.'

Ustanovka means a mindset of both production and reception, conferring to an object its specifically artistic nature. Inasmuch as this includes a shift exerted on the object, and consequently its disautomation and decontextualisation, i.e. the «reduction of the aesthetic object to its sensually accessible phenomenality»,[39] *ustanovka* is close to a better known chief concept of formalism, namely *ostranenie* or «Alienation». Roman Jakobson, for instance, speaks of a certain «prose […] set toward poems», referring to literary works of writers inspired by symbolism and futurism, namely Vladimir Mayakovsky (1893-1930) and Boris Pasternak (1890-1960).[40] Most notably though the concept of *ustanovka* is to be found in Jakobson's renowned definition of the poetic function as the «set toward the message as such»[41] or «*vyskazyvanie s ustanovkoj na vyraženie*», i.e. «utterance adjusted to the expression».[42] Furthermore *ustanovka* is used within the context of Russian avant-garde to designate cinematographic or technical arrangements: the functioning of a film-set, the collective alignments of everyday public transport etc.[43] The «set toward the message as such» evidently reduces the communicative function «to a minimum».[44] This is a pivotal fact, because it distinguishes poetic language from sheer emotional language, which precisely wants to communicate the emotion.

Jakobson's further development of the linguistic devices of the poetic function is well known: «*The poetic function projects the principle of equivalence from the axis of selection into the axis of combination.* Equivalence is promoted to the constitutive device of the sequence».[45] Obviously, this definition cannot be applied to all kinds of poetic language. Most of Pasolini's poems would not coincide with it; his prose even less. As a consequence, the 'set' on something, the 'will' of a given form is necessarily deviant in relation to the ordinary, traditional and codified function of this form, it is its inclination to otherness. We could also formulate that the screenplay's specific artistic character consists in its being 'set' toward its filmic realisation without actually being a film, of course, just like Pasternak's prose is 'set' toward poetry without being itself a poem.

The psychological approach (Nietzsche)

That a generalised use of a formalist concept like the 'set of the form to otherness' can be detected in Pasolini's writings does not of itself tell us of what kind this 'set' may be, what determines it, what, or who performs or implements it. That is, more exactly, the question of will;

it seems natural to connect the formulated questions with the concept developed by one if the main theorists of will, namely Friedrich Nietzsche, or at least with part of it. This connection is not easy to be made; Nietzsche's concepts are seizable only by a multitude of reflexes and these, in addition, are often deflected by different traditions – and aberrations – of reception. First of all and in contrast to Marx, Nietzsche locates the will within the sciences of the mind. Psychology is, as he writes in *Beyond Good and Evil* (1886), the «morphology and genealogy of the will to power», thus it has to be considered as the «mistress of sciences» paving the way to all «basic problems».[46]

Nietzsche's examination of will in *The Gay Science* (1882) begins with a sharp rejection of Schopenhauer's metaphysical interpretation of the term. There is no such thing as a transcendent force ruling the world, called 'Will'. Nietzsche defines the concept in a strictly human, individual and psychological sense, related to the notions of pleasure and aversion and to their intellectual interpretation.[47] The often cited notion of «will to power» has also to be considered from this perspective in relation to the aesthetic self-affirmation of the artist. Art virtually appears as the only way to survive; by contrast, intellectual «honesty», i.e., in semiotic terms, the unambiguous covering of the world, would be simply unbearable: «Die *Redlichkeit* würde den Ekel und den Selbstmord im Gefolge haben. Nun aber hat unsere Redlichkeit eine Gegenmacht, die uns solchen Consequenzen ausweichen hilft: die Kunst, als den *guten* Willen zum Scheine».[48] «Will to power» is a syntagm combining the two aspects of one and the same phenomenon: 'Power' is the translation of 'will,' and 'will' is the impetus of 'power.' The formidable transvaluation of all values proclaimed in the later *Antichrist* (written in 1888, but published only in 1895) is nothing but the object of this will to power, insofar as it simply claims a positive practical philosophy:

> Das Leben selbst gilt mir als Instinkt für Wachsthum, für Dauer, für Häufung von Kräften, für *Macht* – wo der Wille zur Macht fehlt, giebt es Niedergang. Meine Behauptung ist, dass allen obersten Werthen der Menschheit dieser Wille *fehlt*, – dass Niedergangs-Werthe, *nihilistische* Werthe unter den heiligsten Namen die Herrschaft führen.[49]

The generalising turn of this ultimate state of Nietzsche's conception accentuates the unconscious character of will and its physiological objectivity as a synonym of «instinct». Within the limits of my argument, it is important to point out two essentials: firstly, will is to be interpreted from the inside as well as from the outside. Insofar as it remains unconscious it is manifest only in its formal appearance; the formal appearances though – and this would be the prominent feature of any Nietzschean methodology or, in Deleuze's words, of a «philologie active»[50] – have to be interpreted as a function of the will inhabiting them. Secondly, not only is art a will-driven phenomenon, but it is the most immediate and most positive manifestation of it; it is indeed the will to deceive, to deviate from 'honest' but lethal *Eigentlichkeit* ('ownmostness'). Consequently, art is in its formal appearances as art intrinsically marked by the drift to be something which it is not, that is to say by its ontological «rozzezza» and «incompletezza».

Pier Paolo Pasolini, Il mondo non mi vuole più e non lo sa, s.d.

One can also speak of a 'set toward otherness' as a technological adjustment of the above discussed semiotic materials. The vectorial force driving it must be recognised as an existentially human feature. Both the formalist and the Nietzschean approach seem to be useful to extract from Pasolini's allusive thinking a more consistent theoretical pattern. Even if slightly deviant from the original context in *La sceneggiatura come «struttura che vuol essere altra struttura»*, this pattern may help to understand some of Pasolini's general aesthetic preoccupations.

Conclusion: Pasolini's Aesthetics of Will

Claiming a homogeneous Pasolinian theory of aesthetics would be a philologically adventurous enterprise: I would rather give here a series of reflections on the three most salient aesthetic features in Pasolini's own work, that are nonetheless sufficiently abstract to be adoptable for more general considerations as well.

The first feature is Pasolini's many-sidedness. I refer hereby to a current still very strong in his reception history, trying at any attempt to write a new piece of biography. Pasolini's shift between different genres and media thus seems above all motivated by personal creativeness or delusion. Certainly, this view is not erroneous, but it is precisely limited to biographical considerations. The above-mentioned theorems and philosophical outlines are suited though to give another thrill to the media and genre differences in the work of the author alone. We have already seen that the difference between prose and poetry is for Pasolini a quasi ontological one, converging with the difference between text and image or film. The small essay on the screenplay I have taken as starting point for my own reflections shows clearly that Pasolini not only changed genres and media during his lifetime, but that in every genre and every medium he used, he already saw the possibility of developing into another medium.[51] The reason for it was not his personal unsteadiness, but the 'will of the forms' he dealt with. In his poetry, the 'set toward prose' is easily recognisable and vice versa. A good deal of his prose, the very screenplays, is written in order to be transposed into images, and the images he produced in films and drawings are at least saturated with text, not to say unintelligible, or heavily bearable in their aesthetic dimension without the inter- and subtexts they are displaying, or they are referring to. It is not only with regard to their content or in relation to the scandals they provoked that Pasolini's works are transgressive, but also – and in a questionable and therefore maybe even more radical sense – in relation to the aesthetics of genre and media they enact. There is a formal, political and, of course, personal will in them to be the other and to deceive the 'honest' self, i.e. the taken for granted political and aesthetic *status quo* of what Pasolini would call late capitalist society.

My second point concerns a content issue, namely the most scandalous feature of almost all of Pasolini's work: sexuality. It goes without saying that in this regard as well biographical interpretations are copious and pertinent. But there exist different angles to look at the question. One of these is defining sexuality in Pasolini as an aesthetic necessity insofar as it corresponds to formal exigences of his artwork. First of all, sexuality obviously functions as 'the other' with respect to rationality and convention, and in its homoerotic manifestations it is at the same time 'the other' with respect to normative heterosexual behaviour. Moreover, what seems important to me is that sexuality entertains an ambiguous relationship with art itself: Pasolini was very well aware of this ambiguity and could himself not escape it, as can be seen in the case of the «abjuration» of the *Trilogy of Life*.[52] Sexuality can be stimulated by art, art can be stimulated by sexuality, but sexuality in itself is also the other of art. In this sense, the 'will of the form' tends toward a kind of ecstatic self-transgression, to its dissolution as a form as such. If art is set toward sexuality, it revocates and destroys itself. The film *Teorema* deals with those self-transgressive experiences triggered by both art and sexuality, but it is not 'about' sexuality. It is about a drift to otherness, about the sudden manifestation of a will. As to genre, it appears that *Teorema* drifts between completely different dimensions: It begins like a news report, then shifts to an elegiac mode, that hard-boiled tv-watchers would nowadays call 'soft porn', whereas I would tend to take it as evidence of an originally Pasolinian topic, namely the historicity of sexuality; it ends with the pictorial scenes of the housekeeper's burial and the father's desert wandering, each with its allegorical significance. While breaking out of any genre conventions, the film also seems here to break out of itself. Similar to the screenplay, it calls for the spectator to read the poems Pasolini wrote while shooting it.[53]

My third point is about the obvious leading position of myth in Pasolini's works. As we have seen, he was constantly occupied by the search for a mythical dimension in the largest sense, that he believed to discover – with regard to language – in less codified or hardly codifiable media like dialect or film. Whatever media or genre he used, however, there appears to be a strong will to get in touch with the 'other side,' the «magma». The predominance of sexuality in his work is of course to be understood in this perspective, rather than against the background of a simple intent of provoking or disturbing. Still the same function can be attributed to other content topics like the sacred, the primitive or violence. All the same, this genuinely aesthetic reason explains why these contents appear in so many different combinations: as a consequence a superficial approach may result in the conclusion that they are incoherent or aesthetically precarious, or even camp. At least in terms of cinema history, therefore Pasolini's films remain famous and at the same time marginal within the formal development of film in the second half of the Twentieth century because in this regard, he is often considered as – to use another Nietzschean term – «untimely».[54] On the other hand, the attempt to make palpable the subliminality of a mythic dimension precisely where it is not manifest is certainly to be ascribed to Pasolini as an aesthetic merit. This 'Set toward Otherness' can be demonstrated at its best on the basis of *Il Vangelo secondo Matteo*. The scriptural subtext of the film is by definition a «forma in movimento»: not a story, but the Gospel, transcending its linguistic shape. Pasolini's adaptation of the biblical model enacts the mythic «magma» precisely using a 'neorealist' or 'naturalistic' pattern. Of course, one can state that he thus deconstructs the underlying myth, clearly depicting the Saviour as an ordinary Mediterranean young boy and his disciples as fishermen engaged the previous day at some mole.[55] At the same time if the whole cinematographic enterprise is considered to possess any aesthetic sense, the spectator has to approve that there is a «volontà della forma», tending to explore precisely what one cannot see.

---

[1] P.P. PASOLINI, *La sceneggiatura come «struttura che vuol essere altra struttura»*, in ID., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a cura di W. Siti, S. De Laude, Milano, Mondadori (I Meridiani), 1999, I, pp. 1489-1502.
[2] For an academic account on Pasolini's linguistic and cinematographic concepts cfr. for instance T. DE MAURO, *Pasolini's Linguistics*, in Z.G. Baranski (ed.), *Pasolini Old and New. Surveys and Studies*, Dublin, Four Courts Press, 1999, pp. 77-90, and C. WAGSTAFF, *Reality into Poetry: Pasolini's Film Theory*, ivi, pp. 185-227.
[3] P.P. PASOLINI, *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, cit. [SLA].
[4] Cfr. F. VIGHI, *Le ragioni dell'«altro». La formazione intellettuale di Pasolini tra saggistica, letteratura e cinema*, Ravenna, Longo Editore, 2001. Especially illuminating is the chapter on *Cinema, pansemiologia e ideologia* (ivi, pp. 234-239), where Vighi highlights the all but logical link between Pasolini's theoretical attempt to «recuperare un dato extra-linguistico alla semiologia» (ivi, p. 237) and his cinematographic ambition to explore «una dimensione percettiva 'intraducibile'» (ivi, p. 235). It seems crucial to me to receive Pasolini's theory as the workbench-reflection of an artist rather than as academic meta-discourse. As a matter of course, the subversive or even 'revolutionary' hints implied by this theory remain strongly attractive. Cfr. with regard to the above developed linguistic argument, F. IMPELLIZZERI, *Sémiotique de l'outrage. Infractions politiques du langage, sociolectes et cinélangues chez Jean Genet et Pier Paolo Pasolini*, Roma, Aracne, 2010. Beyond my focus are the biographic interpretations of Pasolini's theorical concepts that continue to haunt the critical accounts on his work. The most prominent among them is of course G. ZIGAINA, *Hostia. Trilogia della morte di Pier Paolo Pasolini*, Venezia, Marsilio, 1995, but there are theoretically more sophisticated approaches like for instance O.V. SOLOVIEVA, *The Intellectual Embodied in His Medium, or The Cinematic Passion of Pier Paolo Pasolini*, «Italian Quarterly», XLIV, 171-172, Winter-Spring 2007, pp. 45-61.
[5] Cfr. G. DELEUZE, *Cinéma* I: *L'image-mouvement*, Paris, Minuit, 1983; *Cinéma* II: *L'image-temps*, Paris, Minuit, 1985.
[6] Cfr. P.P. PASOLINI, *Il «cinema di poesia»*, in SLA I, pp. 1461-1488.
[7] Cfr. P.P. PASOLINI, *In calce al cinema di poesia*, «Filmcritica», 163, gennaio 1966, in SLA II.
[8] D. ALIGHIERI, *La Divina Commedia*, II, *Purgatorio*, con il commento di A.M. Chiavacci Leonardi, Milano, Mondadori (I Meridiani), 1994, I, p. 117.
[9] P.P. PASOLINI, *In calce al cinema di poesia*, cit., p. 2966.
[10] Cfr. P.P. PASOLINI, *Dal laboratorio*, in SLA I, p. 1341.
[11] P.P. PASOLINI, *La sceneggiatura come «struttura che vuol essere altra struttura»*, cit., p. 1489.
[12] *Ibidem*.

[13] Cfr. W. SITI, *Note e notizie sui testi*, in SLA II, p. 2939.
[14] P.P. PASOLINI, *Il «cinema di poesia»*, cit., p. 1463.
[15] All translations from Pasolini's texts are mine.
[16] P.P. PASOLINI, *Il «cinema di poesia»*, cit., pp. 1463-1465.
[17] Cfr. ivi, p. 1467.
[18] It goes without saying, that Pasolini's above cited 'double articulation' of cinematographic creation is fundamentally different from the canonic 'double articulation' theorized by André Martinet, one of the pillars of structuralist linguistics. Hence, the controversies between Pasolini and Metz or Eco seem to be based on a reciprocal misunderstanding of the authors' particular intents, that may have been polemically accentuated. Pasolini just does not want to establish a structuralist model of cinema; his use of the term *langue* is precisely «mythic» and «infantile» instead of being Saussurean. Cfr. P.P. PASOLINI, *La lingua scritta della realtà*, in SLA I, pp. 1503-1540, and W. SITI, *Note e notizie sui testi*, cit., in SLA II, pp. 2968-2969.
[19] P.P. PASOLINI, *Il «cinema di poesia»*, cit., p. 1483.
[20] Ivi, p. 1488. *Mutatis mutandis* Pasolini uses the same argument in *Il cinema e la lingua orale* (1969) by attributing to cinema the potential to produce something similar to immemorial oral poetry. Cfr. P.P. Pasolini, *Il cinema e la lingua orale*, in SLA I, pp. 1569-1599. This «late humanistic function» is at the center of the study by E. MELI, *«Il non verbale come altra verbalità». Il cinema di poesia tra teoria e scrittura*, in G. Savoca (a cura di), *Contributi per Pasolini*, Firenze, Olschki, 2002, pp. 97-110.
[21] P.P. PASOLINI, *La sceneggiatura come «struttura che vuol essere altra struttura»*, cit., p. 1490.
[22] Ivi, p. 1492.
[23] Ivi, p. 1497.
[24] Ivi, p. 1494.
[25] Ivi, p. 1493.
[26] P.P. PASOLINI, *Dal laboratorio*, cit., p. 1319.
[27] P.P. PASOLINI, *La sceneggiatura come «struttura che vuol essere altra struttura»*, cit., p. 1491.
[28] Ivi, p. 1497.
[29] P.P. PASOLINI, *Dal laboratorio*, cit., p. 1315.
[30] P.P. PASOLINI, *Volontà poetica ed evoluzione della lingua*, in SLA I, p. 160. M. Á. CUEVAS points out, that for the young Pasolini the Friulian regional language, that for him is devoid of any folklore, becomes the «metafora assoluta della lingua», cfr. ID., *La costruzione di un orizzonte estetico nei saggi giovanili di Pier Paolo Pasolini*, «Cuadernos de Filología Italiana» 2000, Numero extraordinario, II, p. 697.
[31] P.P. PASOLINI, *La volontà di Dante a essere poeta*, in SLA I, p. 1386. The polemic triggered by this short essay can be considered exemplary for quite a lot of discussions about Pasolini's theoretical assertions. Cfr. the short and instructive recapitulation of this debate in S. DE LAUDE, *Pasolini lettore di* Mimesis, in I. Paccagnella, E. Gregori (a cura di), Mimesis. *L'eredità di Auerbach*, Atti del XXXV Convegno Interuniversitario (Bressanone/Innsbruck, 5-8 luglio 2007), Padova, Esedra, 2009, pp. 467-481.
[32] P.P. Pasolini, *La sceneggiatura come «struttura che vuol essere altra struttura»*, in SLA I, p. 1498-1499.
[33] Ivi, p. 1498.
[34] Cfr. ivi, pp. 1501-1502.
[35] Cfr. K. MARX, *Das Manifest der Kommunistischen Partei* [1848]. *Kommentierte Studienausgabe*, hrsg. v. T. Stammen u. A. Classen, München, Fink, 2009, p. 78. Above, I have paraphrased the beginning of chapter II *Proletarier und Kommunisten* (paragraph 9) where the author states, that between communists and proletarians there will not be any conflicts of interest, since the will of both social groups corresponds with the historical evolution of society.
[36] Cfr. P.P. PASOLINI, *Dal laboratorio*, cit., p. 1341.
[37] Cfr. H. BERGSON, *Matière et mémoire. Essai sur la relation du corps à l'esprit*, Genève, Albert Skira, 1946, p. 195.
[38] Ivi, p. 198. Zeno's paradox is consequently resolved by an 'ontological' redefinition of the object in question: «bornons-nous à constater que le mouvement immédiatement perçu est un fait très clair, et que les difficultés ou contradictions signalées par l'école d'Élée concernent beaucoup moins le mouvement lui-même qu'une réorganisation artificielle, et non viable, du mouvement par l'esprit» (ivi, p. 199).
[39] A.A. HANSEN-LÖVE, *Der russische Formalismus. Methodologische Rekonstruktion seiner Entwicklung aus dem Prinzip der Verfremdung*, Wien, Verlag der österreichischen Akademie der Wissenschaften, 1978, p. 212. (My translation).
[40] R. JAKOBSON, *Randbemerkungen zur Prosa des Dichters Pasternak* [1935], in ID., *On Verse, its Masters and Explorers* (Selected Writings 5), ed. by S. Rudy and M. Taylor, The Hague and Paris, Mouton, 1979, p. 416. (My translation).
[41] R. JAKOBSON, *Closing Statements. Linguistics and Poetics*, in T.A. Sebeok (ed.), *Style in Language*, Cambridge, Mass., MIT Press, 1960, p. 356.
[42] R. JAKOBSON, *Die neueste russische Poesie. Erster Entwurf. Viktor Chlebnikov* [1921], in J. Striedter (Hrsg.) *Texte der russischen Formalisten*, München, Fink, 1969-1972, II, *Texte zur Theorie des Verses und der poetischen Sprache*, herausgegeben von W.-D. Stempel, p. 30. (My translation).

[43] Cfr. N. TARABUKIN, *Von der Staffelei zur Maschine* [1923], transl. into German by G. Leupold, in A. Hennig, (Hrsg.), *Über die Dinge. Texte der russischen Avantgarde*, Hamburg, Philo Fine Arts, 2009, pp. 534-547; B. ARVATOV, 1925/2009: *Alltag und Kultur des Dings* [1925], ivi, pp. 307–327.
[44] R. JAKOBSON, *Die neueste russische Poesie*, cit., p. 31.
[45] R. JAKOBSON, *Closing Statements*, cit., p. 358. (my italics).
[46] F. NIETZSCHE, *Jenseits von Gut und Böse* (KSA 5), No. 23, p. 38. I am using here my own literal translation maintaining the word «mistress» because of the obvious salacious implications of the aphorism.
[47] Cfr. F. NIETZSCHE, *Fröhliche Wissenschaft* (KSA 3), No. 127, p. 483: «Ihm [*sc.* Schopenhauer] gegenüber stelle ich diese Sätze auf: erstens, damit Wille entstehe, ist eine Vorstellung von Lust und Unlust nöthig. Zweitens: dass ein heftiger Reiz als Lust oder Unlust empfunden werde, das ist die Sache des *interpretirenden* Intellects, der freilich zumeist dabei uns unbewusst arbeitet; und ein und derselbe Reiz *kann* als Lust oder Unlust interpretirt werden. Drittens: nur bei den intellectuellen Wesen giebt es Lust, Unlust und Wille; die ungeheure Mehrzahl der Organismen hat Nichts davon» («I set the following propositions against those of Schopenhauer: – Firstly, in order that Will may arise, an idea of pleasure and pain is necessary. Secondly, that a vigorous excitation may be felt as pleasure or pain, is the affair of the *interpreting* intellect, which, to be sure, operates thereby for the most part unconsciously to us, and one and the same excitation *may* be interpreted as pleasure or pain. Thirdly, it is only in an intellectual being that there is pleasure, displeasure and Will; the immense majority of organisms have nothing of the kind»: F. NIETZSCHE, *Joyful Wisdom*, translated by T. Common, New York, Macmillan, 1924, p. 171).
[48] Ivi, No. 107, p. 464. (See the above cited translation, p. 146: «*Honesty* would have disgust and suicide in its train. Now, however, our honesty has a counterpoise which helps us to escape such consequences; – namely, Art, as the *good-will* to illusion»).
[49] F. NIETZSCHE, *Der Antichrist. Fluch auf das Christenthum* (KSA 6), No. 6, p. 172. («Life itself appears to me as an instinct for growth, for survival, for the accumulation of forces, for *power*: whenever the will to power fails there is disaster. My contention is that all the highest values of humanity have been emptied of this will – that the values of *décadence*, of *nihilism*, now prevail under the holiest names»: F. NIETZSCHE, *The Antichrist*, translated by H.L. Mencken, New York, Alfred A. Knopf, 1918, p. 46).
[50] Cfr. G. DELEUZE, *Nietzsche et la philosophie*, Paris, Presses universitaires de France, 1962, p. 84.
[51] Luca Viglialoro develops the question with regard to Pasolini's theater production evocating a similar tension between text and representation. Cfr. ID., *«La gioia più grande dei padri / è vedere i figli uguali a loro.» Considerazioni estetiche su* Affabulazione *di Pasolini*, in *«Parlando cose che 'l tacer è bello». Messinscena del Dialogo nella Letteratura italiana: dal «Dialogo coi morti» al «Dialogo della coscienza»*, Firenze, Franco Cesati Editore (in press, forthcoming in 2013).
[52] Cfr. P.P. PASOLINI, *Abiura della* Trilogia della vita (15 giugno 1975), «Corriere della sera», 09-11-1975, in ID., *Saggi sulla politica e sulla società*, a cura di W. Siti, S. De Laude, Milano, Mondadori (I Meridiani), 1999, pp. 599-603.
[53] Cfr. P.P. PASOLINI, *«Ah, miei piei nudi…»*, in ID., *Romanzi e racconti II: 1962-1975*, a cura di W. Siti, S. De Laude, Milano, Mondadori (I Meridiani), 1998, pp. 1053-1056.
[54] Cfr. J. RAUSCHER, *Pier Paolo Pasolinis mytho-mystische Realitätsversessenheit*, in T. Koebner, I. Schenk (Hrsg.), *Das goldene Zeitalter des italienischen Films: die 1960er Jahre*, München, Edition Text + Kritik, 2008, pp. 241-256. For a different interpretation of the complex of sexuality and violence, related to the above cited drawing, cfr. H.H. WETZEL, *«Il mondo non mi vuole più»*, cit., pp. 117-122.
[55] Cfr. G. RELLA, *Tra cinema mito poesia. In margine alla sceneggiatura del* Vangelo secondo Matteo *di Pasolini*, «Critica letteraria», XXXI, 119, 2003, pp. 279-307.

n. 1, gennaio-giugno 2013

DONATELLA ORECCHIA

Appunti sull'immaginario dei nervi e il corpo scenico ottocentesco

The essay explores the imaginary of the body as a nervous/neurotic one by questioning nineteenth-century psychological, medical, and paramedical culture. The author shall take into account theoretical writings by Mesmer, Charcot, and other Italian psychologists living in the late Nineteenth Century and shall dwell on the relationship between such an imaginary and the ways theatrical critics described young Eleonora Duse's body on the stage.

La diffusione nella cultura europea ottocentesca di una nuova immagine del corpo come «incontrollabile e fantasmagorico 'teatro dei nervi'»[1] risale già all'inizio del secolo XIX. Vero è che il «corpo nervoso si presenta […] più come un fantasma culturale che come un dato biologico»,[2] una risposta variamente articolata e di grande potenza evocativa alle scoperte scientifiche e alle profonde trasformazioni che segnano la moderna società industrializzata ottocentesca. A partire dalla fine del Settecento, e poi per un intero secolo, l'immaginario del *corpo nervoso* invade la cultura europea. Ricerca scientifica, riflessione filosofica e vita artistica si intrecciano e si influenzano a vicenda senza soluzione di continuità. E la *nevrosi*, variamente intesa e definita, ma complessivamente eletta a malattia del secolo, progressivamente assurge a simbolo del disagio e della crisi di un'intera società, delle sue dissonanze interne come delle sue zone oscure, delle patologie latenti come della eccitazione incontrollabile dettata dalla sovra stimolazione delle moderne città industrializzate (in particolare Parigi e Londra).

Ripercussioni di tutto questo si rintracciano anche nella cultura teatrale ottocentesca, nel modo di guardare al corpo, di intendere la sua presenza sul palcoscenico, di rappresentarlo e poi di descriverlo in azione; nell'elaborazione teorica così come nella pratica scenica; nel teatro di prosa così come nella danza[3] e nelle forme di varia spettacolarità dal *café-concert* francese[4] al *music hall* inglese, per fare solo due esempi. Le trasformazioni dell'immaginario del corpo, inoltre, non possono che mettere in discussione o quantomeno rendere problematici i concetti di organicità, sincerità, totalità del corpo scenico. Accanto al paradigma dominante fin dal Rinascimento di una unità organica del corpo, che è fra l'altro anche garante della unità organica dell'altro corpo, quello sociale e politico, uno sguardo «dissestivo e disgregante» costringe fin dal Cinquecento «a riconoscere un principio di frammentazione della forma corporea»[5] che nel corso del XIX secolo assume anche i tratti del corpo nevrotico e isterico.

Affrontare il tema del corpo nervoso nell'Ottocento teatrale significa pertanto affrontare questioni che rimandano a un ampio contesto culturale, allungare lo sguardo indietro fino agli albori della scena mesmerizzata, mettere in discussione il rapporto scena spettatore, interrogarsi sulle relazioni e gli influssi fra ricerca medica, scena, letteratura, arti figurative e, più tardi, anche cinema.

Nelle pagine che seguono inizieremo a individuare alcuni nodi tematici e problematici e ci soffermeremo su un solo caso, la giovane Eleonora Duse, rimandando ad altri studi le articolazioni di una storia tanto ampia e quanto complessa.

Mesmer e il corpo nervoso

Proprio negli anni in cui la fisica dell'elettricità e del magnetismo cominciavano a dare i primi importanti risultati, Franz Anton Mesmer, giunto a Parigi nel 1780, propone la sua teoria sul *magnetismo animale* da cui la terapia sui pazienti affetti da malattie nervose.[6] È questa una tappa

significativa di una storia che vede il corpo nervoso prendere forma, configurandosi come meccanismo privo di un principio interno coordinatore che ne regoli reazioni e sensazioni, dominato da automatismi, suggestionabile e, se sottoposto alla terapia dei magneti, curabile nelle sue disfunzioni interne. Proprio in relazione alla cura, da cui deriverà successivamente la pratica ipnotica, il mesmerismo segna anche una tappa significativa rispetto a quel legame che si va stringendo sempre più fra cura medica, relazione umana fra medico e paziente e pubblico di testimoni e spettacolarizzazione dell'evento; una pratica terapeutica che influenzerà profondamente l'immaginario collettivo,[7] quello artistico[8] e la ricerca scientifica degli anni successivi.

J.J. Paulet, *Mesmer magnétisant une patiente*, in *L'Antimagnétisme ou origine, progrès, décadence, renouvellement et réfutation du magnétisme animal*, 1784.

Mesmer e il mesmerismo si diffondono rapidamente e, in particolare, il fenomeno dell'ipnosi si espande in tutta Europa e negli Stati Uniti fino ad approdare stabilmente alla scena teatrale: qui ipnotizzatori di professione (ne sono un esempio Donato e Danae Carl Hansen) si rivolgono ormai a gruppi di spettatori che vengono ipnotizzati collettivamente, fino alla realizzazione di veri e propri spettacoli di piazza. È interessante notare che sono proprio gli spettacoli di alcuni di costoro a indurre uomini di scienza a riaccostarsi allo studio dell'ipnosi: Dupotet convinse Elliotson, poco dopo Lafontaine convertì Braid (che conierà il termine ipnosi), Donato porterà l'italiano Morselli a occuparsi di magnetismo. Tuttavia, dopo alcuni anni di grande diffusione, Mesmer e il mesmerismo cadranno in discredito per venire recuperate solo verso gli anni Ottanta dell'Ottocento, quando, contemporaneamente a Nancy e a Parigi, Hippolyte Bernheim e Jean-Martin Charcot recupereranno, ciascuno entro il proprio percorso di ricerca, la funzione dell'ipnosi a scopo terapeutico.

Nel frattempo, con l'avanzare della scienza neurologica, si è venuto definendo un nuovo orizzonte teorico e scientifico. Alla teoria sulla trasmissione degli impulsi nervosi per mezzo dello scorrimento di un fluido magnetico nei nervi, si è sostituita quella che ne prevede la conduzione su base elettrica, attraverso l'eccitazione progressiva delle vie nervose; d'ora innanzi i nervi saranno paragonati a fili elettrici, 'irritabili', e le loro vibrazioni richiameranno le onde sonore o luminose.

Intanto il positivismo si è affermato con prepotenza e ha costretto anche i fenomeni di suggestione e di ipnosi a riconfigurarsi entro un panorama che ne laicizzerà quegli aspetti che nel frattempo l'avevano collegata per lo più a forme di spiritismo popolare. Eppure, se «dalla scuola spiritica organizzata a casa di Darwin nel 1874, a cui sono invitati fra gli altri George Eliot, George Henry Lewes, Francis Galton e lo stesso Meyers che inventerà il termine 'telepatia', fino al museo patologico della Salpêtrière, la scienza estende il proprio ambito di intervento al mistero dell'energia nervosa, in un tentativo di gestirne gli effetti inspiegabili», tuttavia proprio questo tentativo «finisce da ultimo per ribadirne, o persino per accrescerne, lo statuto meraviglioso».[9]

Non è qui il luogo per inseguire i tanti rivoli lungo i quali si è diffuso nel corso del secondo Ottocento l'immaginario del corpo nervoso. Ciò che interessa innanzitutto queste pagine è indicare preliminarmente l'ambiguità o quanto meno la duplicità del suo statuto: un corpo 'sottile' e particolarmente reattivo alle sollecitazioni, obbligato a reagire all'esperienza dello shock di fronte al sensazionalismo delle merci nella società europea industriale; predisposto a riprodurre con immediatezza mimetica e automatica quanto esperito del mondo esterno senza la mediazione interna della coscienza, privo degli antichi principi di organizzazione interni (cuore, anima). La sua straordinaria reattività al mondo esterno coincide con la mancanza di coerenza e di sintesi delle sue reazioni; la sua porosità rispetto alle sollecitazioni lo rende disponibile a registrare il

mondo senza selezioni e, insieme, lo costringe in un tale stato di sovraeccitazione da non permettergli di trattenere nulla o da degenerare in corpo malato; il suo essere predisposto al contagio corrisponde alla facilità con la quale contagia; attraversato da flussi di sensazioni che lo consumano, appare come corpo sonnambulo, montaggio della fantasia o automa inautentico, a seconda delle connotazioni che assume.

E così, da un lato, l'automatismo imitativo e l'iper reattività agli stimoli della moderna società ne fanno per molti la chiara espressione di una degenerazione sociale, come testimonia *Degeneration* di Max Nordau, prodotto di

> un mondo in perenne movimento, stilizzato e insieme decomposto in un'anarchia di spasmi, tic, torsioni, linee zigzaganti, gesti automatici e non finalizzati […]. Ogni riga che leggiamo o scriviamo, ogni volto che vediamo, ogni conversazione, ogni scena che osserviamo dal finestrino di un treno in corsa, mette in moto i nostri nervi sensoriali e i centri del cervello. Persino i minimi shock del viaggio ferroviario, impercettibili alla coscienza, i rumori perpetui, le diverse scene nelle strade della città, la suspense nel sapere che risvolti avranno gli eventi in corso, la costante attesa del giornale, del postino, dei visitatori, costano fatica e logoramento del cervello.[10]

Da un altro lato, e al contrario, l'irrompere della sensazione nervosa nella condizione sospesa del corpo crea le basi di una nuova forma di creatività: il corpo non più compatto, ordinato, obbligato a corrispondere a un'immagine anatomica precisa, oggetto ibrido, scomponibile e ricomponibile secondo le regole della fantasia, può farsi luogo e strumento di una diversa creatività.

Corpo isterico, corpo feticcio. L' 'invenzione' di Charcot

È in questo contesto che risulta particolarmente interessante il percorso di Charcot e l'influenza che la sua proposta ebbe presso i contemporanei.

A. Brouillet, *Una lezione di Charcot alla Salpêtrière*, 1887.

Jean-Martin Charcot[11] si pone come punto di riferimento degli studi neurologici dell'isteria a partire dal momento in cui, già primario di uno dei più importanti reparti dell'Ospedale della Salpêtrière di Parigi, assume nel 1870 anche l'incarico di un reparto riservato a pazienti affette da convulsioni (epilettiche e isteriche).

Da allora, estende le sue ricerche allo studio dell'isteria e dal 1878 anche all'ipnotismo per trovare un ordine e una regola dietro l'apparente disordine (operazione che aveva già tentato Briquet).[12]

Come altre nevrosi l'isteria è considerata dai suoi predecessori una patologia funzionale del sistema nervoso non riconducibile a lesioni anatomiche; le sue cause non vengono mai ben specificate, sebbene collegate «a una continenza prolungata o a una sovreccitazione degli organi genitali» (e ciò spiegherebbe perché i soggetti più a rischio siano le religiose e le prostitute) e a una forma di predisposizione ereditaria.[13] Anche Charcot parla di lesioni dinamiche o funzionali del sistema nervoso centrale (non anatomiche, dunque, e non permanenti). La novità della sua proposta consiste nel focalizzare l'attenzione sui sintomi dell'isteria, che sarebbero sempre imitazioni dei sintomi di altre patologie (innanzitutto dell'epilessia), ma che se ne differenzierebbero sempre per minimi dettagli; sintomi che sarebbero permanenti (le così dette

stimmate isteriche: paralisi, anestesia, iperestesia, contrattura, restringimento del campo visivo e dolore nella regione ovarica) e che sarebbero caratterizzati da regolarità tali da poterli distinguere con precisione dagli analoghi sintomi organici. Malattia di cui Charcot non indaga le cause e non propone un'eziologia, l'isteria deve essere innanzitutto descritta attraverso un'analisi accuratissima delle differenze formali fra i suoi sintomi e quelli di analoghe malattie.

Come strumento di verifica delle dinamiche della malattia isterica Charcot fa ampio uso dell'ipnosi che è tecnica congeniale a mostrare (e dimostrare) non solo il sintomo ma anche il suo movimento e realizzare così una rappresentazione/dimostrazione dinamica insieme seriale e diacronica. Praticata in presenza di un pubblico di spettatori, l'ipnosi induce la malata in uno stato di estrema eccitabilità e suggestionabilità, che è lo stato perfetto per riprodurre sotto un'attenta guida, artificialmente e 'in modo controllato e manipolabile', le fasi di una crisi isterica. È ciò che accade nelle lezioni-spettacolo alla Salpêtrière, dove un folto pubblico di addetti ai lavori, di intellettuali, di artisti e di curiosi (fra gli altri Alfonse Daudet, Émile Zola, Guy de Maupassant, i f.lli Goncourt, Sigmund Freud, Pierre Janet) assiste a una 'recita' del medico e delle sue pazienti, che prevede la riproduzione in diretta delle fasi di un attacco isterico. Il grande sforzo di Charcot di inventariare il maggior numero di varianti possibili dei sintomi isterici si avvale di un metodo comparativo e differenziale: un sintomo viene considerato patognomonico dell'isteria mediante l'analisi delle differenze rispetto al modo in cui si presenta in altre malattie.

Il frutto di tale lungo e accurato lavoro è la costruzione di un vero e proprio paradigma dell'isteria che, con il supporto della fotografia presto introdotta alla Salpêtrière,[14] si avvale anche di uno straordinario repertorio iconografico di 'pose'.[15] Il pericolo in cui incorre e infine cade Charcot è quello di sovvertire l'ordine logico delle priorità, assoggettando la ricerca alla necessità di definire un modello e costringendo così le pazienti/cavie ad aderire a quel modello e ripetere incessantemente, con la regolarità che a quel modello necessita per essere comprovato, gli stessi gesti, le stesse posture, le stesse reazioni.

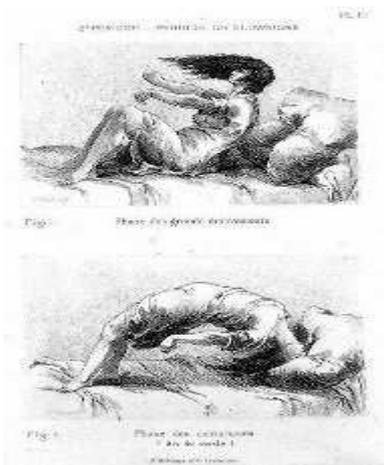
> La conseguenza di questa amplificazione della dimensione spettacolare della scena magnetica è la serializzazione del soggetto ipnotizzato. Egli non è più un soggetto singolare, portatore di un sapere rivelatorio e di un evento irripetibile. È un soggetto seriale, ripetibile, anzi costituito come sonnambulo proprio per assicurare tale serialità.[16]

A questo punto è interessante fare ritorno alla questione della teatralità delle Lezioni del martedì, la creazione cioè da parte di Charcot di un teatro ipnotico, in quanto 'dominato' dall' 'incantatore' che «*delimita e intensifica il sintomo*, lo costringe alla perfezione di un disegno, il quale fornisce, all'interno dell'*artificio* stesso, una sorta di verità dell'evento sintomatico in sé».[17] Un teatro siffatto è altresì il «teatro della classificazione delle parole, della classificazione dei soggetti, è il teatro dotato del potere di *costruire tassonomie di corpi sofferenti*».[18]

Il pubblico di astanti, che permette al sintomo di mostrarsi, di esibirsi pienamente e intensamente, è così presenza indispensabile a realizzare la classificazione del corpo isterico e, insieme, è il testimone necessario delle molteplici forme nelle quali l'ostentazione di un feticcio si esprime. Nel discorso sull'isteria, infatti, i frammenti anatomici e le pose diventano metonimici di un paradigma (quello definito da Charcot) della malattia che li riaggrega in una verità del corpo malato. Eppure, come sottolinea Didi-Hubermann, i sintomi della isteria sono conseguenza di un processo imitativo autoreferenziale, non rimandano ad altro se non all'esigenza di auto rappresentazione che rimanda a sua volta a quella di essere visibili. L'ostentazione di un feticcio, l'ostentazione di una mancanza. Teatro e fotografia concorrono qui, spogliati di qualunque autonomia creativa, alla definizione dell'invenzione di Charcot.

Facendo ora ritorno in sintesi sul corpo isterico, sarà un corpo separato, sconnesso, suggestionabile, particolarmente reattivo agli stimoli, che finge e che si autorappresenta per essere visibile, un corpo anatomizzato senza che poi i frammenti si organizzino in un tutto coerente perché è un corpo privo di un centro e un principio *individuationis*, un corpo/spettacolo, carico di ambiguità. Dov'è la sua verità? Può mentire il corpo? Può mentire la sofferenza fino a portare i

segni di altre malattie? E qual è la radice del dolore che quel corpo mostra? L'immaginario intorno al corpo nervoso/isterico si carica di questioni che pertengono da vicino alla riflessione sul teatro, sull'autenticità del corpo in scena, sul dolore e le forme della sua manifestazione, sul rapporto fra crisi dell'esperienza nella contemporaneità e ripercussioni sul corpo in scena, sull'esperienza estetica dello spettatore. Molte questioni alle quali non si può in questo contesto dare voce.

Per restare dunque strettamente ancorati agli anni di Charcot, proponiamo di seguito una riflessione che muove dagli studi sulla giovane Eleonora Duse e si articola in una triplice direzione: da un lato, la ricezione del 'corpo scenico' della Duse e la particolare e significativa ricorrenza di una terminologia che fa riferimento all'universo semantico della nevrosi/isteria per descrivere sia l'attrice sia lo spettatore; da un altro lato, la ricorrenza nel repertorio dell'attrice durante gli anni Ottanta di testi che prevedono figure femminili in parte riconducibili entro l'universo delle nevrosi femminili, con la singolare vicenda del rifiuto da parte dell'attrice di uno dei testi italiani ascrivibili a tutti gli effetti all'interno di questa categoria tematica, la *Giacinta* di Capuana;[19] infine una riflessione sulla possibilità di utilizzare l'isteria come allegoria benjaminianamente intesa di un'arte recitativa e di un'esperienza di fruizione estetica ad essa connessa che dà forma a una condizione franta e alienata del soggetto nella società contemporanea.

1P. Richer, J.-M. Charcot, *Études cliniques sur l'hystéro-épilepsie, ou Grande hystérie*, 1881

P. Régnard, *Catalepsie. Suggestion terreur; Attitude provoquée*, in J.-M. Charcot, *Iconographie photographique de la Salpêtrière*, 1877

'Nevrosi' e 'isteria' per dire la diversità: Eleonora Duse giovane (1881-1889) in scena

Nel 1880 vengono tradotte e pubblicate in Italia le lezioni di Charcot e nel 1881 la raccolta di ritratti fotografici delle pazienti in cura alla *Salpêtrière*. Intanto, almeno a partire dagli anni Sessanta e poi con maggior intensità durante gli anni Ottanta, gli studi sull'isteria, sull'ipnosi e sul magnetismo si diffondono rapidamente presso gli ambienti medici[20] e si inizia a dibatterne sulle riviste specializzate.[21] Non dimentichiamo poi che, proprio in quegli anni e proprio per influenza della cultura positivista, la medicalizzazione della diversità femminile potenzialmente eversiva porta a individuare proprio nell'isterica, dal comportamento sessuale deviato – o frigida o ninfomane – e dalla particolare attitudine alla simulazione (tratto d'altra parte caratteristico di tutte le donne), la principale responsabile dei crimini femminili. Ne saranno di lì a poco documenti particolarmente illuminanti il trattato di Cesare Lombroso e Guglielmo Ferrero, *La donna delinquente, la prostituta e la donna normale* (Torino, 1893) e la *Fisiologia della donna* di Paolo Mantegazza (Milano, Treves, 1893).

In campo artistico, le influenze più significative dell'immaginario dei nervi fin qui descritto sono certo quelle che coinvolgono la narrativa,[22] innanzitutto scapigliata (da Tarchetti a Boito a Gualdo), ma anche di Verga e di Capuana,[23] da un lato, e di d'Annunzio, dall'altro. Il documentato studio di Edwige Comoy Fusaro fornisce a oggi il quadro più ampio e articolato esistente sui rapporti fra letteratura e malattie nervose, dal trionfo del positivismo ai primi anni del Novecento. Se ne deduce una rete fitta di relazioni e di scambi fra riflessione medica e letteraria, all'interno di un vasto panorama culturale in cui la nevrosi femminile, e in misura minore quella maschile, solcano l'immaginario narrativo quali sintomi di una crisi profonda che investe la società di fine secolo. Più in particolare, il discorso sulla nevrosi femminile (e l'isteria) viene collocato all'interno di quel contesto ideologico tardo ottocentesco che, sia dal punto di vista medico sia da quello letterario, intende la sessualità femminile come un agente sovversivo dell'ordine e, specularmente, porta avanti l'apologia delle virtù domestiche della donna come perno per una moralizzazione dei costumi. Non è un caso che Paolo Mantegazza sia autore, insieme alla scrittrice Neera, di un *Dizionario d'igiene per le famiglie* (1881), testo finalizzato a promuovere il ritorno ai valori della tradizione e a sostenere le virtù domestiche della donna. Analogamente, la frase lapidaria di Capuana, autore non dimentichiamo di *Giacinta* e *Profumo*, che Comoy Fusaro ricorda opportunamente («La donna? È un animale inferiore, che sparirà dal mondo fra non molto, fra qualche migliaio di secoli»),[24] non è che una delle molte dichiarazioni sull'inferiorità della donna sostenuta dalla cultura letteraria, cui corrisponde l'esigenza di collocarla all'interno dell'istituto familiare borghese, quale suo habitat naturale. Il proliferare alla fine dell'Ottocento di una letteratura (per lo più maschile) nella quale si moltiplicano casi di nevrosi e isteria femminile funziona dunque, in gran parte, come topos normalizzante di trasgressioni sociali (le pressioni dell'emancipazionismo) e neutralizzante di minacce latenti (la sessualità femminile).[25]

Il teatro di prosa, e in particolare quello d'attore, riflette complessivamente la medesima ideologia conservatrice, con qualche differenza rispetto alla narrativa: da un lato, fino a d'Annunzio, raramente i drammaturghi italiani creano personaggi affetti da nevrosi e, dall'altro, le compagnie portano in questi anni in scena soprattutto una drammaturgia francese contemporanea in cui adulteri, tradimenti, prostituzione, corruzione, esuberanze nel vizio e nel cinismo e talvolta nevrosi sono filtrati da un infrangibile moralismo che tutela i valori della famiglia, del decoro e del buon senso.[26] E quand'anche arriva sulle scene una Margherite Gautier, cortigiana, malata di tisi, fra la traduzione attenta di Tettoni e l'interpretazione delle attrici del tempo che ne fanno una giovane pura e immacolata, in scena le poche provocazioni tematiche del testo di Dumas vengono di fatto censurate e la partitura ricondotta alle convenzioni della scena italiana, al registro sentimentale-patetico.

In questo contesto si colloca il percorso assolutamente originale ed extra lege di Eleonora Duse. Due sono i motivi che lo rendono interessante per il discorso che stiamo conducendo. Innanzitutto, una questione di termini in relazione al modo in cui la critica nomina, descrive e prima ancora vede la sua recitazione negli anni Ottanta: le cronache del tempo fanno ricorso con una frequenza significativa ai termini «nervoso», «nevrotico»,[27] «isterico»,[28] spesso coniugati con una non ben precisata 'modernità'. In secondo luogo una questione di poetica: la giovane Duse (e in parte l'attrice matura) sembra dare corpo e voce a un disagio personale e sociale, della donna e dell'artista, a una condizione 'dolorosa' propria di un soggetto dall'identità precaria e franta, che trova interessanti corrispondenze con le forme di quell'immaginario dei nervi di cui si è seppur brevemente detto nella prima parte del saggio.[29]

Innanzitutto, partiamo dalle testimonianze della critica dusiana per renderne conto in modo sintetico. L'affermazione presso il grande pubblico di Eleonora Duse avviene all'inizio degli anni Ottanta quando, in compagnia con Cesare Rossi, dopo qualche mese accanto a Giacinta Pezzana prima donna, la giovane attrice sostituisce la più anziana in quel ruolo e si impone agli occhi del pubblico e della critica con una forza e una diversità che crea presto scompiglio. Uno dei modi che la critica del tempo adotta per nominare tale scompiglio è, si è detto, fare riferimento

all'universo semantico della nervosità/nevrosi/isteria, talvolta in accezione neutra, più spesso in accezione negativa e degenerativa. Ne è un esempio l'articolo comparso sulla «Nuova Antologia» nel novembre-dicembre del 1882, dove l'uso del termine «nervosità» (e non ancora nevrosi o isteria) è posto a indicare in modo ambiguo il personaggio e/o lo stile dell'attrice.

> […] nervosità. È questa una parola moderna e da poco entrata nel gergo teatrale. La *nervosità* è in fondo una malattia come il vizio cardiaco e il mal di fegato. Le donne che la signora Duse si compiace di riprodurre sulla scena son quasi tutte *isteriche* e in condizioni morbose.[30]

La prima questione è infatti: la nevrosi della Duse è per la critica una questione di repertorio o una questione di corpo scenico? Quanto al repertorio, quasi tutta la critica italiana sottolinea la particolarità dei testi portati in scena dalla Duse (francesi, contemporanei, dalla tematica costantemente centrata sui disagi di una condizione femminile che devia dalla norma di tradizione borghese); repertorio che, tuttavia, non è così dissimile da quello di tante altre compagnie primarie. In cosa consiste dunque la novità? È l'insieme che colpisce, è la omogeneità e la persistenza di un certo tipo di testi (e dunque di parti protagoniste) a fare la 'sua' differenza.

Eleonora Duse in *La moglie di Claudio*, di A. Dumas figlio

Dumas in particolare, ma anche Sardou, Scribe e Legouvé, Meilhac e Halévy, forniscono alla Duse partiture che sono innanzitutto provocazioni da cui partire. Al registro drammatico o drammatico-brillante e mai tragico e all'ambientazione per lo più contemporanea (con l'eccezione della *Teodora* di Sardou), caratteristica di questi testi è di avere come protagoniste figure femminili accumunate da una condizione che, in riferimento alle parole dell'attrice, possiamo definire *dolorosa.*[31] Sono *cocotte*, cortigiane o credute tali, o, ancora, figlie di cortigiane, protagoniste del *demi-monde*, come lo definì Dumas fils, che, in quanto *demi*, 'assomiglia' solo al mondo ma non è il mondo, piuttosto 'recita' il mondo e le sue passioni, i suoi sentimenti e valori, ma non li può vivere: tali sono le protagoniste di *La principessa di Bagdad*, *Facciamo divorzio! Fernanda*, *La moglie di Claudio*, *Frou Frou*, *La signora dalle camelie*, *Odette*, *Una visita di nozze*, *Denise*, *Fedora*, ma anche *Zampa di gatto* di Giacosa, *Scrollina* di Torelli. Per costoro l'integrazione nel mondo è impossibile, il senso di appartenenza alla società e ai suoi codici negato, lo scollamento fra il mondo interiore e quello esterno, e, ancor più, fra mente e corpo, l'artificio come unica strada di espressione sono realtà con cui convivere e dati non superabili. Il vuoto, la mancanza, la ferita di questi personaggi, il dolore come condizione esistenziale dell'estraneità sono i dati che interessano la Duse.

A partire da qui l'attrice, attraverso il suo stile, mette in evidenza con marcature palesi l'elemento di eccentricità nervosa, facendo 'lievitare' quei testi in una direzione precisa (ma non scontata).[32]

> Tutte le protagoniste dei lavori ch'essa ha con particolare cura studiati, hanno come nota caratteristica la eccentricità spinta fino quasi alla pazzia. E difatti *Fedora*, *Frou-Frou*, la *Moglie di Claudio*, la *Principessa di Bagdad*, sono tutti tipi diversi di esaltazione isterica che il Biffi ed il Verga saprebbero bene classificare – e che certo il Lombroso iscriverebbe nella immensa famiglia delle mattoidi.[33]

A leggere *Fedora*, *Frou-Frou* o la *Principessa di Bagdad* e soprattutto a vederli portati in scena da altre compagnie con altre primedonne a nessun critico è venuto in mente di utilizzare termini come nevrosi o isteria: sembra dunque che la differenza, in senso patologico, sia data dal modo in cui la Duse recita. E dunque, dall'uso del suo corpo in scena. E qui, sempre con riferimento alle testimonianze del tempo, l'impasto di elementi meccanici e di tratti convulsivi, di automatismi e di tensioni nervose, di repentine metamorfosi fra languori decadenti e scatti fulminei sembrano

rendere il corpo scenico della Duse comparabile per analogia a tante altre espressioni del corpo nervoso e automatizzato ottocentesco.

Così sul «Pungolo della Domenica», con riferimenti medici puntuali, viene descritta la Duse nel 1884:

> Cominciano i tic nella faccia; insorge l'affanno; le parole incoscienti, troncate a mezzo, ripetute, affollate, trascicate – non son frasi poetiche, ma citazioni da diagnosi mediche – vengono spente nel languore di uno svenimento; le braccia si agitano convulse, attraggono, stingono ferocemente, afferrano, scompigliano; i denti mordono e digrignano; si ulula e si urla come se l'anima della belva si fosse ridestata nell'uomo. Questa è la nevrosi.[34]

Anni dopo, il primo biografo dell'attrice, nonché compagno d'arte per qualche anno, Luigi Rasi, scriverà:

> Ecco: la Duse, al primo tempo della sua grandezza, possedeva al sommo la faccia che noi vediamo il più spesso nelle malattie generali del sistema nervoso, e, particolarmente nelle grandi nevrosi: *la faccia convulsiva*. L'occhio agitato da tremiti impercettibili; si recava rapidamente in direzioni opposte; le guancie passavano con incredibile rapidità dal rossore al pallore; le narici e le labbra fremevano; i denti si serravan con violenza, e ogni più piccola parte del volto era in movimento... La persona poi, a significar ben compiuta la espressione del tipo, avesse guizzi serpentini, o abbandoni profondi, rispondeva perfettamente coll'azione e contrazione delle braccia, delle mani, delle dita, del busto, all'azione e contrazione del volto. E perciò, forse, la grande artista riusciva insuperabile nella presentazione dei personaggi *a temperamento isterico*.[35]

Molte cronache degli anni Ottanta formano complessivamente il racconto di un corpo in cui ricorrono con frequenza la frammentazione nei singoli dettagli, la estrema e sconcertante mobilità di ogni singolo frammento, percepito e restituito al lettore come pezzo di un corpo anatomizzato. Cioè a dire, queste cronache, anche da un confronto con le contemporanee cronache su altre attrici, testimoniano non solo la singolarità del corpo scenico della Duse ma anche un singolare modo di percepirlo e descriverlo, per dettagli pregnanti anatomizzati.

Mani che si contorcono continuamente che battono «il palmo […] sui braccioli, tenendo fermo il gomito», che appuntano «l'indice della mano destra continuamente in faccia a chi parla»,[36] che si agitano perennemente come quelle di un prestigiatore, che battono sui tavolini, si attaccano alle pareti, si lasciano scivolare sulle poltrone o strisciano sul viso.[37] Spesso qualcosa di meccanico si inserisce in un languore eccessivo delle membra, e «un certo abbandono inerte delle braccia lungo la persona stanca e abbattuta – un certo sollevare angoloso del braccio, tenendolo in una tal quale rigidezza meccanica – un certo sollevare delle mani aperte, con tutte le cinque dita divaricate» richiamano il corpo di un automa che può sollevare a scatti braccia «rrigidite» che «tagliano l'aria in modo bizzarro, colle mani strette a pugno convulsivamente».[38] Qualcuno critica l'eccesso di elementi «nervosi», «troppi i sussulti, troppi irrigidimenti, troppi scatti, troppe contrazioni – troppa epilessia, troppa catalessi»,[39] irrequietudini che divengono eccessive e «un po' troppo frequenti, e un po' troppo piene d'orgasmo» tanto che «quel "contrarsi continuo delle mani" pare a qualcuno "soverchiamente spasmodico" […] troppo evidentemente artificiale».[40]

Qualcun altro ricorda un dettaglio che apre il nostro discorso a una ulteriore via di indagine. La Duse avrebbe il difetto di «tenere alto il capo e *piegare il corpo all'indietro*» e di «camminare un po' sghimbescio»,[41] «obliquamente»[42] come sui serpenti, scriverà la Ristori, e un critico tedesco all'inizio del 1893, parlerà di «un modo di camminare naturale, che ha qualcosa di strascicato, stentato, che sembra *scivolare indietro, con il dorso incrinato*».[43] Consapevolmente o meno, il corpo piegato all'indietro che fa ritorno anche in alcune immagini della Duse,[44] soprattutto caricaturali,[45] richiama il tropo visivo per eccellenza della malattia nervosa in Charcot: la curva, sia nella forma dell'inarcamento della schiena (la posa ad arco), sia nelle altre molteplici forme di contorsione che si ritrovano di in molte delle riproduzioni iconografiche delle donne isteriche della Salpêtrière.

P. Régnard, Catalepsie, in J.-M. Charcot, *Iconographie photographique de la Salpêtrière*, 1877

A.Tellini, *Caricatura in acquarello di Eleonora Duse*, in L. Rasi, *La caricatura e i comici italiani*, 1907

Silvia Mei sottolinea giustamente un elemento importante che ricorre nel materiale iconografico relativo alla recita di *Cavalleria rusticana* in cui la Duse a partire dal 1884 vestì i panni della protagonista Santuzza: il contrasto fra un volto perennemente cangiante, dall'occhio convulsivo come avrebbe scritto poi Rasi, e un corpo irrigidito. Ricordando un passo di Susan Bassnet, che si avvale nella sua analisi del materiale iconografico relativo a questa recita, la studiosa sottolinea l'enfasi posta dall'attrice sulla testa mobilissima, mentre l'irrigidimento evidente dei muscoli del collo e di conseguenza del torace e delle spalle spezzano la tale espressività, quasi a indicare una compresenza di nevrosi e di repressione.

G. Orens, Eleonora Duse in Santuzza di *Cavalleria rusticana*

La voce della Duse poi è stridula e poco potente, dal timbro aspro che deve essere dissimulato «ed essa ha inventata una recitazione tutta sua, rapidissima pianissima, che non consente nessuno scoppio di voce – e dissimula bene l'asprezza del timbro, facendolo parere concitazione dell'animo».[46] Il rifiuto di una «recitazione, come è stata sempre, bella, chiara, sonora» e la sostituzione con «una specie di pettegolezzo affrettato, svogliato, disarmonico, che spesso taglia a mezzo i periodi, che, in ogni modo, li riempie di dissonanze crudeli», [47] sono un'altra testimonianza del procedere secondo un ritmo infranto che caratterizza non solo la sua recitazione ma anche in parte quella dell'insieme degli attori che le sono accanto.

In sintesi, dunque, le cronache ci parlano del modo di vedere e di raccontare il corpo scenico (della Duse) a fine Ottocento: sul piano descrittivo, compaiono in modo ricorrente tratti che proprio in quegli anni qualcuno (Charcot ma non solo lui) catalogava come caratterizzanti le malattie nervose e in particolare l'isteria; ma le cronache ci testimoniano anche, nella difficoltà di definire uno stile perturbante come quello della Duse, una complessiva propensione ad affrontare la diversità patologizzandola e riducendola a espressione di una degenerazione morale oltre che estetica. Nel

discorso sulla Duse, i frammenti stilistici divengono così metonimici di un paradigma della malattia che li riaggrega in una verità di un'arte malata (in modo analogo a quanto Charcot aveva fatto con i sintomi isterici). La nevrosi da patologia medica sembra così passare a indicare la deformazione delle regole della sociale convivenza (di ordine, di compostezza, di distinzione e di educazione) proprio attraverso l'infrazione delle convenzioni estetiche di unità e armonia compositiva, di omogeneità e di linearità stilistica. Un solo esempio di una cronaca del 1885 renderà chiaro questo passaggio:

> Le attrici della nuova scuola non piangono, sussultano nervosamente: non si disperano, si contorcono le mani, se la pigliano colle seggiole… E ve ne sono delle donne così conformate nel moderno repertorio; ve ne sono delle donne tutte nervi e senza cuore: ve ne sono di queste figurine anemiche, *isteriche*, malate di *nevrosi*… e queste la Duse le incarna bene. Ma ridurre le altre donne diversamente organizzate a questo, è falsare l'umanità del tipo, è formare il manierismo, o se si vuole il verismo.
> Quando nella società per bene si troverà una signora educata che tiene le gambe cavalcioni, in presenza di altre persone; si metterà ogni pochino la mano nei capelli; scontorcerà continuamente mani e corpo; si dondolerà sulla seggiola: seduta sopra una poltrona o un canapè, parlando, batterà continuamente il palmo della mano sui braccioli, tenendo fermo il gomito: appunterà l'indice della mano destra continuamente in faccia a chi parla: anderà proprio sul viso a discorrere e… tante altre cose del genere converrò che rappresentando signore moderne, la Duse possa fare tutto ciò, converrò che queste cose siano permesse a una signora educata.[48]

È qui evidente, in analogia con quanto avviene più in generale nella cultura del tempo, come l'uso dei termini nevrosi/isteria sia un modo per connotare in senso patologico quegli elementi di emancipazione dei costumi che alludono all'affermazione di una nuova figura di donna a fine secolo. La Duse dà voce e corpo a signore che non appartengono alla società per bene, non solo perché rompe i principi di armonia, di unità del corpo scenico, ma anche perché più direttamente porta sul palco ciò che non deve essere rappresentato, in quanto minaccia l'ordine della società che il teatro di prosa del tempo così efficacemente rappresenta.[49]

Quando anche al riferimento alla nevrosi/isteria non si accompagni un giudizio negativo, certo la critica di quegli anni non fa alcun cenno esplicito alla più generale nevrotizzazione del soggetto nella società urbanizzata né avanza considerazioni sulla potenzialità creativa del corpo nervoso. Eppure, se dal punto di vista di Didi Huberman l'isteria è una invenzione (di Charcot ma con lui di un'intera cultura) che ha la finalità di normalizzare la differenza e se questo vale anche per la critica italiana nei confronti della differenza recitativa della Duse, da un altro punto di vista l'isteria, come coagulo di elementi formali e di pensiero, consapevolmente e artisticamente utilizzata (e dunque capovolta nelle sue valenze originarie), può diventare l'allegoria di quella condizione dolorosa che segna molti percorsi artistici della modernità e può farsi elemento centrale di una poetica artistica. Per dare forma scenica alla condizione dolorosa di cui si è detto, che è poi la condizione dell'estraneità dalle cose e dalla vita, dalle sensazioni e dagli affetti che caratterizza il soggetto nella società contemporanea e ancor più la donna e l'artista, il corpo scenico si nevrotizza, si dà a frammenti, vive di scarti stilistici, contraddice il corpo armonico. E così l'*ostentazione di una mancanza* (di pienezza, di esperienza, di sentimento, di vita), come per le donne di Charcot così anche per la condizione dolorosa della Duse attrice e delle sue donne, si dà nella finzione della scena come corpo nevrotico/isterico, opaco, non naturale, grottesco.[50] Un corpo che non esprime sentimenti ma la mancanza dei sentimenti, della possibilità stessa di provali per la rottura di quel rapporto fra interno ed esterno di cui si è detto: un corpo che dice, attraverso le maschere dei personaggi, l'impossibilità della vita, la finzione della vita, ma non mai la vita nella sua immediatezza.

Da nervi a nervi: il corpo dell'attrice e il corpo dello spettatore

In conclusione: quale parte viene riservata allo spettatore in questo mobilissimo quadro scenico? Nel 1884 Leone Fortis sul «Pungolo» di Milano scrive:

> Così com'è, la Duse è un'artista che si ammira molto con la mente, ma che non si sente nel cuore – che si impone, che soggioga il pubblico come ha soggiogato, e lo confessai, la mia diffidenza – ma che assai difficilmente strapperà dal suo cuore uno di quei gridi irrefrenabili che solo la profonda commozione dell'animo può trarne.[51]

Qualcosa di molto simile sosterrà Adelaide Ristori nell'articolo pubblicato su «Le Gaulois» nel 1897: «Tale qual è la Duse è un'artista che la mente ammira assai, che si impone, che soggioga il pubblico, a cui comunica la sua sovraeccitazione nervosa, e lo trasporta».[52]

Qualcun altro testimonierà il disagio, scriverà di corde intime che vengono fatte vibrare, quasi di un senso di vergogna e di un groppo alla gola che non permette di ridire e di dare libero sfogo ai propri sentimenti, un «brivido freddo», un senso di «vergogna».[53] Mirella Schino propone di parlare di un «*dramma del guardare*»,[54] abilmente orchestrato e diretto dall'attrice attraverso il suo modo di utilizzare gli elementi della scena, dal rapporto con gli oggetti a quello con gli altri attori: la tendenza a recitare a stretta vicinanza con i compagni, a toccarli oltre che a toccare il proprio volto e gli oggetti che la circondano, l'esasperazione del principio di resistenza quale principio regolatore dei suoi rapporti in scena, la sottolineatura di momenti fisicamente perturbanti (il lungo bacio in *Luna di miele* o quello in *Fedora*), o ancora l'infittirsi di gesti inutili con i quali l'attrice smontava l'organicità del testo, la capacità di creare primi piani improvvisi avvicinando sguardo e attenzione dello spettatore su dettagli imprevisti. Il dramma del guardare diviene partecipazione quasi fisica, nervosa, espressione di una relazione intima e febbricitante che provoca ora disagio ora afasia. Sarebbe molto interessante fare uno studio diacronico (oltre che sincronico nei vari paesi) sullo spettatore di Eleonora Duse, comparativo anche rispetto agli altri attori e attrici a lei contemporanei e rispetto alle diverse fasi del suo percorso artistico. Per restare ora in Italia e negli anni Ottanta, la ricorrenza più significativa è ancora una volta il riferimento all'universo dei nervi, la distanza rispetto all'allora consueto canale di comunicazione fra scena e platea (il cuore, il sentimento che provoca commozione) e l'insistere su un verbo 'soggiogare' collegato alla sovreccitazione nervosa. 'Da nervi a nervi': ecco un tipo di comunicazione che si libera dall'imperio dell'immedesimazione psicologica e dell'adesione emotiva, che passa per un canale di comunicazione sottile, vibratile, agile e va a colpire proprio quella parte immediatamente reattiva e sciolta dal controllo della mente e della coscienza dello spettatore. La sovraeccitazione nervosa non induce l'immedesimazione e raffredda il sentimento, non si dispiega secondo i ritmi di un crescendo emotivo, ma costringe a un'esperienza frammentata e discontinua, è intensa e violenta ma non conduce al pianto. Infine: riguarda un universo di senso nel quale, proprio perché il rapporto interno/esterno (vissuto intimo ed espressione delle emozioni) tanto del personaggio quanto dell'attrice è interrotto o comunque reso problematico, cade (talvolta) o si problematizza (più spesso) anche il rapporto verità/finzione inteso come verità dei sentimenti, delle emozioni che dal personaggio passa all'attore e quindi allo spettatore. Viene in tal modo messo in discussione un meccanismo proprio di tanto teatro del tempo, in cui la commozione (e il pianto) finali permettono allo spettatore di scaricare il *surplus* di energie accumulate durante la recita, nella quale ha potuto provare per procura e per un periodo circoscritto quelle emozioni che non sono concesse alla vita. Di fronte allo specchio deformato della realtà (il corpo scenico della Duse) che porta al centro del quadro ciò che non è ammesso nella società ordinata, ciò che non può integrarsi e che resta allo stato di frammento disarmonico, i corpi degli spettatori sono costretti a spogliarsi delle proprie armoniche certezze e, ampliando la metafora della condizione dolorosa, a isterizzarsi anch'essi. Qualcosa di più del dramma del guardare.

[1] A. VIOLI, *Il teatro dei nervi. Fantasmi del moderno da Mesmer a Charcot*, Milano, Mondadori, 2004, p. 1.
[2] *Ibidem*.
[3] Cfr. F. MCCARREN, *Dance Patologies. Performance, Poetics, Medicine*, Stanford, Stanford University Press, 1998; G. LISTA, *Loïe Fuller danseuse de la Belle Époque*, Paris, Somogy éditions d'art, 1994; P. VEROLI, *Loie Fuller*, Palermo, L'Epos, 2009.
[4] Era diffuso a Parigi il così detto genere epilettico di cui erano rappresentanti Paulus, Polaire. Cfr. R.B. GORDON, *Le caf'conc et l'hysterie*, «Romantisme», IXI, 64, 1989, pp. 9-21 e ID., *Dances with Darwin 1875-1910: Vernacular Modernity in France,* Aldershot, Ashgate, 2009.
[5] A. VIOLI, *Le cicatrici del testo*, Bergamo, Sestante, 1998, p. 9.
[6] F.A. MESMER, *Le magnetisme animal.* Amadou, Payot, Paris, 1791. Sul magnetismo animale da Mesmer in poi esiste un'ampia letteratura di cui ricordiamo solo alcuni titoli: F. RAUSKY, *Mesmer o la rivoluzione terapeutica* [1977], trad. it. di L. Sosio, Milano, Feltrinelli, 1980; H.F. ELLENBERGER, *La scoperta dell'inconscio. Storia della psichiatria dinamica* [1970], Torino, Bollati Boringhieri, 1976; L. CHERTÒK, R. DE SAUSSURE, *La Naissance du psychanaliste, de Messmer à Freud*, Paris, Payot, 1973; A. CIVITA, *Ricerche filosofiche sulla psichiatria*, Milano, Guerini studio, 1990; in particolare sull'ipnosi e il cinema rimandiamo a R. EUGENI, *La relazione d'incanto. Studi su cinema e ipnosi,* Milano, Vita e Pensiero, 2002. Sul rapporto ipnotismo e scena teatrale vittoriana cfr. A. WINTER, *Mesmerized*, Chicago, University of Chicago, 1998. In sintesi la proposta di Mesmer si articolava in quattro punti: «1. un sottile fluido fisico riempe l'universo e forma un mezzo di connessione tra l'uomo e la terra, i corpi celesti, e anche tra uomo e uomo; 2. la malattia ha origine dalla distribuzione non omogenea di tale fluido all'interno del corpo umano, la guarigione si ottiene quando viene ristabilito l'equilibrio; 3. Con l'aiuto di talune tecniche il fluido può essere incanalato e immaganizzato, e convogliato in altre persone; 4. In questo modo si possono provocare nel paziente delle crisi e si possono curare le malattie» (H. F. ELLENBERGER, *La scoperta dell'inconscio*, cit., p. 71).
[7] Mesmer arrivato a Parigi introduce il dispositivo del *baquet* (tinozza) che permette di allargare l'originaria pratica terapeutica a due (medico di fronte a paziente) a un collettivo di pazienti disposti intorno alla tinozza che funziona da catalizzatore di magnetismo.
[8] E.A. POE, *La verità sul caso di Mr. Valdemar*, in ID., *Racconti del Terrore*, Milano, Mondadori, 1985. Il più famoso dei racconti legati al mesmerismo e all'ipnosi è certamente *Trilby,* romanzo di George du Maurier. La storia della cantante lirica dalla straordinaria voce e del suo compagno e ipnotizzatore Svengali ha un successo straordinario alla fine dell''Ottocento e attraversa tutte le arti contemporanee: dal romanzo illustrato dall'autore stesso, alla piéce teatrale al balletto fino alle numerose versioni cinematografiche (a partire da quella del 1914 di Harold M. Shaw). Cfr. R. EUGENI, *La relazione d'incanto*, cit.
[9] A. VIOLI, *Il teatro dei nervi*, cit., p. 134.
[10] M. NORDAU, *Degeneration* [1892], Lincoln, University of Nebraska Press, 1993, p. 84.
[11] J.-M. CHARCOT, *Œuvres completes*, Paris, Progrès médical /Lecrosnier e Babé, 1886-1893; in italiano di Charcot sono stati recentemente tradotti alcuni scritti: *Le indemoniate nell'arte*, trad. it. di G. Sangalli, Milano, Spirali, 1980; *La donna dell'isteria*, trad. it. di M.G. Amati, Milano, Spirali, 1989; *Lezioni alla Salpêtrière*, trad. it. di A. Civita, Milano, Guerini associati, 1989. Per ciò che riguarda la bibliografia critica su Charcot, ricordiamo solo: G. GUILLAIN, *J.-M. Charcot (1825-1893). Sa vie. Son œuvre*, Paris, Masson, 1955; S. FREUD, *Charcot*, in ID., *Opere 1892-1899. Progetto di una psicologia e altri scritti,* Torino, Bollati Boringhieri, 1968 e ID., *Prefazione e note alla traduzione delle "Lezioni del martedì alla Salpêtrière" di J-M. Charcot,* in *Opere 1886-1895. Studi sull'isteria e altri scritti*, Torino, Bollati Boringhieri, 1982; M. FOUCAULT, *Il potere psichiatrico. Corso al Collège de France, (1973-1974*), Milano, Feltrinelli, 2004; G. DIDI-HUBERMAN, *L'invenzione dell'isteria. Charcot e l'iconografia fotografica della Salpêtrière* [1982], Genova, Marietti, 2008; ID., *Postfazione* a J.-M. CHARCOT, P. RICHER, *Les Démoniaques dans l'art. Suivi de 'la foi qui guérit'*, Paris, Macula, 1984; H.F. ELLENBERGER, *La scoperta dell'inconscio*, cit.; W. BANNOUR. *Jean-Martin Charcot et l'Hystérie*, Paris, Métailié, 1992; T. GELFAND, C. GOETZ, M. BONDUELLE, *Charcot. Constructing Neurology*, New York, Oxford University Press, 1995; L. DIBATTISTA, *J.-M. Charcot e la lingua della neurologia*, Bari, Cacucci, 2003.
[12] P. BRIQUET, *Traité Clinique et Thérapeutique de l'Hysterie*, Paris, J-B Ballière & Fils, 1859.
[13] M. MODENESI, *"La névrose qui agite notre siècle". Narrativa naturalista e narrativa simbolista a confronto*, in S. Cigada, M. Verna (a cura di), *Simbolismo e naturalismo: un confronto*, Milano, Vita e Pensiero, 2006, p. 215. Cfr. Anche M.A. TRASFORINI, *Corpo isterico e sguardo medico. Storie di vita e storie di sguardi fra medici e isteriche nell'800 francese*, «Aut aut», 187-188, gennaio-aprile 1982, pp. 175-206; M. RUSSO, *Female Grotesque: Carnival and Theory*, «Feminist Studies/Critical Studies», a cura di T. de Laurentis, London, MacMillan, 1986.
[14] Le prime fotografie della follia vennero realizzate al Surrey County Asylum di Springfield in Inghilterra, diretto dal dottor H.W. Diamond, presidente della Royal Photographic Society. Alla Salpêtrière l'introduzione avviene a partire dal 1876, con P. Régnard. Di qui le pubblicazioni sistematiche di due grandi raccolte fotografiche: *Iconographie de la Salpêtrière (1875-1877),* Paris, Delahaye, 1877 e *Nouvelle Iconographie della Salpêtrière (1888-1918)*, Paris, Lecrosnier et Babè Libraires-Éditeurs, 1888. Come scrive Albert Londe, direttore negli anni '80 del servizio fotografico della Salpêtrière, la macchina fotografica è «la vera retina dello scienziato»: A. LONDE, *La photographie dans les arts, les sciences et l'industrie*, Paris, 1888, p. 24.

15 Rimando a questo proposito a G. DIDI-HUBERMAN, *L'invenzione dell'isteria*, cit., pp. 155-225.
16 R. EUGENI, *La relazione d'incanto*, cit., pp. 112-13.
17 G. DIDI-HUBERMAN, *L'invenzione dell'isteria*, cit., p. 305.
18 *Ibidem*.
19 Quando nel 1888 Capuana offre la sua riduzione teatrale di *Giacinta* a Eleonora Duse, certo lo fa anche in relazione a questo retroterra culturale; purtroppo l'attrice, che accoglie in un primo momento entusiasticamente la proposta, poi declina l'invito. *Giacinta* sarà portata in scena dalla Compagnia di Cesare Rossi il 18 maggio 1888, al teatro Sannazzaro di Napoli, presente, fra gli altri, Giovanni Verga, e sarà complessivamente un insuccesso. Cosa ne avrebbe fatto la Duse non ci è dato sapere; ma certo Capuana oltre che dalla stima per l'attrice, condivisa anche con Verga, Gualdo, Boito, Giacosa, era stato spinto anche dalla consonanza fra il consueto repertorio di questa attrice in quegli anni coniugato a quel suo particolare modo di recitare e la sua *Giacinta*, emblema di una femminilità scissa fra vita reale e fantasie di fuga, una Emma Bovary italiana, affetta da malesseri e crisi nervose, condannata alla solitudine, all'incomunicabilità, espressione di un sentire moderno infine sconfitta nella impossibilità di trovare una via di uscita. Un'occasione mancata o forse l'indicazione che per la Duse il terreno più fertile all'espressione della propria artisticità resta, per il momento e nonostante alcuni inserti italiani (da *Cavalleria rusticana* e *In portineria* di Verga a *Tristi amori* di Giacosa alla *Moglie ideale* di Praga), il repertorio francese.
20 Cfr. C. MAGGIORANI, *Il magnete e i nervosi. Centurie di osservazioni*, Milano-Napoli-Palermo, 1869; ID., *Sul centro nervoso che presiede alle vicende di catalessi*, Roma, 1879; C. LOMBROSO, *Sull'azione del magnete e sulla trasposizione dei sensi nell'isterismo*, «Archivio di psichiatria, Scienze penali e Antropologia criminale», III, 2, 1882. Su questi temi rimando a C. GALLINI, *La sonnambula meravigliosa. Magnetismo e ipnotismo nell'Ottocento italiano*, Milano, Feltrinelli, 1983 e, in particolare, al capitolo dedicato all'Isterica.
21 Ricordo innanzitutto la «Gazzetta medica italiana» edita in diverse province italiane, sulla quale proprio agli inizi degli anni '80 vengono pubblicati i primi studi dedicati a ipnosi e isteria: dei medici Tamburini e Seppilli (sez. Lombardia, n. 26, 1881), di Gaetano Cernuscoli (sez. Veneta, n. 13, 1882), di Lorenzo Ellero (sez. Veneta, n. 46, 1882), interventi nei quali il riferimento a Charcot è sempre presente. Cfr. L. ELLERO, *Sopra un caso di ipnosi con fenomeni della cosidetta trasposizione dei sensi: Lettera del dott. Lorenzo Ellero al Prof. Achille De Giovanni*, Padova, Prosperini, 1882.
22 La letteratura critica in merito è molto ampia, per il caso italiano ricordiamo almeno: V. RODA, *Il soggetto centrifugo. Studi sulla letteratura italiana fra Otto e Novecento*, Bologna, Pàtron, 1984; A. Dolfi (a cura di), *Nevrosi e follia nella letteratura moderna*, Roma, Bulzoni, 1993; E. COMOY FUSARO, *Nevrosi fra medicina e letteratura. Approccio epistemologico alle malattie nervose nella narrativa italiana (1865-1922)*, Firenze, Polistampa, 2007.
23 Fra i principali testi ricordiamo: *Una nobile follia* (1866) e poi *Fosca* (1869) di Tarchetti, *Tigre reale* (1875) e solo in parte *La lupa* (1880) di Verga, *La gran rivale* (1868) e *Decadenza* (1892) di Gualdo, alcune novelle di Boito come *Macchia grigia* (1877) e *Notte di Natale* (1876), *Giacinta* (1879) e *Profumo* (1890) di Capuana.
24 E. COMOY FUSARO, *Nevrosi fra medicina e letteratura*, cit., p. 218.
25 Solo in alcuni casi (*Bouvard* di Tarchetti, *Trapezio* di Boito per esempio) i personaggi nevrosici rifiutano i modelli sociali.
26 Se anche vengono inseriti in repertorio testi più piccanti di quanto il gusto moralistico italiano fosse allora abituato a sopportare, tuttavia la loro sostanza, come scrisse acutamente d'Arcais, resta moralissima: cfr. F. D'ARCAIS, *Appendice a Rivista drammatico-musicale*, «L'Opinione», 21 febbraio 1881, p. 1.
27 Il Tommaseo Bellini attesta «neurosi» e non «nevrotico» in *Il Vocabolario universale italiano compilato a.c. della Società Tipografica Tramater e C*, Napoli, 1829-1840, area semantica che attiene alla patologia a differenza del più neutro «nervoso».
28 Rimando per questo a D. ORECCHIA, *La prima Duse. Nascita di un'attrice moderna*, Roma, Artemide, 2007.
29 Cesare Molinari nel suo *L'attrice divina. Eleonora Duse nel teatro italiano fra due secoli* (Roma, Bulzoni, 1985) aveva già affrontato il problema. Proprio dalla lettura delle sue pagine nasce questa riflessione.
30 s.i.a., *Rassegna drammatica*, «Nuova Antologia», 36, novembre-dicembre 1882, pp. 564-565.
31 «Io non guardo se hanno mentito, se hanno tradito, se hanno peccato – o se nacquero perverse – purché io senta che esse hanno pianto – hanno sofferto per sentire o per tradire o per amare… io mi metto *con* loro e *per* loro e le *frugo frugo* non per mania di sofferenza, ma perché il *compianto femminile* è più grande e più dettagliato, è più dolce e più completo che non il compianto che ne accordano gli uomini»: citiamo dall'appendice a firma di D'Arcais (Rivista drammatico-musicale) comparsa sull'«Opinione» il 29 dicembre 1885 (p. 1) in cui il critico trascrive la lettere dicendo di averla da poco ricevuta.
32 Sul rapporto fra repertorio, recitazione, poetica dusiana rimando al mio *La prima Duse*, cit.
33 D.V. [LEONE FORTIS], *Corriere dei teatri*, «Il Pungolo», 6-7 maggio 1884.
34 DOTT. BUGIA, *La Duse*, «Il Pungolo della Domenica», 11 maggio 1884, p. 149.
35 L. RASI, *La Duse*, Roma, Bulzoni, 1986, p. 27.
36 A. MANZI, *La Duse e la nuova scuola (Vero e Verismo)*, «La Scena illustrata», 15 febbraio 1885, p. 4.
37 Cfr. JARRO [G. PICCINI], *I nervi della Duse*, in ID., *Sul palcoscenico e in platea*, 1893; ma anche FILIPPI, *Rassegna Drammatico-Musicale. La Duse*, «La Perseveranza», 30 maggio 1884.

[38] COLIZZO, *Venezia. La Duse al Rossini*, «L'Arte drammatica», 7 aprile 1888, p. 2.
[39] DR. VERITÀ [LEONE FORTIS], *Corriere dei teatri*, cit.
[40] D.V. [LEONE FORTIS], *Corriere dei teatri*, «Il Pungolo», 12-13 maggio 1884.
[41] FILIPPI, *Rassegna Drammatico-Musicale. La Duse*, «La Perseveranza», 30 maggio 1884.
[42] s.i.a., *Corriere dei teatri*, «Il Pungolo»., 9-10 maggio 1884.
[43] P. SCHLENTHER, *Eleonora Duse*, «Deutsche Rundschau», hrsg. von Julius Rodenberg, Heft 4, Januar 1893, pp. 127-139. L'articolo, come altri dello stesso autore e di altri critici tedeschi, è in corso di pubblicazione, a cura di Cristina Grazioli, per «Mimesis Journal. Rivista semestrale di studi sula vita e le forme di teatro», http://www.ojs.unito.it/index.php/mj/index. Ringrazio Cristina Grazioli per la segnalazione.
[44] A proposito dell'iconografia dusiana, si rimanda a S. MEI, *Sulle ali della sua intelligenza. Note a margine all'iconografia dusiana*, in I. Biggi, P. Puppa (a cura di), *Voci e anime, corpi e scritture*, Atti del convegno internazionale su Eleonora Duse, Roma, Bulzoni, 2009.
[45] Abbiamo scelto di esemplificare sulle caricature piuttosto che sulle fotografie (che sono per questi anni tutte foto in posa) perché il disegno, e in particolare quello caricaturale, permette di testimoniare meglio e più efficacemente il corpo agito in scena, sottolineando le peculiarità del movimento; ma ancor più perché ci interessa qui affrontare il discorso sullo sguardo rivolto alla Duse, su come i contemporanei vedono e trattengono memoria di quel corpo e di quello stile recitativo.
[46] DR. VERITÀ [LEONE FORTIS], *Corriere dei teatri*, «Il Pungolo», 4-5 maggio 1884.
[47] La Domenica, *Nella settimana*, «Domenica letteraria», 28 ottobre 1883, p. 5.
[48] A. MANZI, *La Duse e la nuova scuola (Vero e Verismo)*, cit.
[49] All'interno di questo percorso l'incontro successivo della Duse con la drammaturgia di Ibsen (con Nora Helmer di *Casa di bambola*, innanzitutto, ma anche con Rebecca West di *Rosmersholm*) le permetterà di approfondire questo percorso, che incrocia, senza mai aderirvi perfettamente, il pensiero e il dibattito sulla 'donna nuova' di fine secolo. Allora tuttavia la Duse avrà smussato parte dei tratti nervosi fin qui descritti: il suo stile sarà allora l'espressione di un modo di sentire la realtà del mondo e quella dell'arte come in uno stato di *vecchiezza*, in cui poetica della sottrazione subentrerà a quella della nevrosi. Cfr. C. MOLINARI, *L'attrice divina*, cit. Ma su questo punto sarebbe necessaria una lunga argomentazione che non è possibile sviluppare in questa sede.
[50] «Il sistema di gesti isterici dell'attacco sembra attingere al mondo del corpo grottesco come corpo in divenire, che esce dai limiti e cerca di superare la frattura col mondo e con gli altri corpi»: M.A. TRASFORINI, *Corpo isterico e sguardo medico*, cit., p. 202.
[51] D.V.[LEONE FORTIS], *Corriere dei teatri*, «Il Pungolo», 4-5 maggio 1884.
[52] A. RISTORI, *Lettera a Giuseppe Primoli*, conservata presso il Museo dell'Attore di Genova, Fondo Ristori, ora anche in M. SCHINO, *Il teatro di Eleonora Duse*, Nuova edizione riveduta e ampliata, Roma, Bulzoni, 2008, p. 440.
[53] P. RAJSKIJ, *La Duse a Pietroburgo*, trad. it. di M. Di Giulio, «Ariel», gennaio-agosto 1989, pp. 41-54.
[54] Cfr. M. SCHINO, *Il teatro di Eleonora Duse*, cit., pp. 63-66 ma anche sgg.

n. 1, gennaio-giugno 2013

FABIO PEZZETTI TONION

Le ceneri del tempo. Istanti privilegiati, fotografia e temporalità soggettiva nel cinema di Ingmar Bergman

Jean Douchet's reflections on the concept of the «privileged instant» and Deleuze's thesis that «the close-up is the face» are the starting points of this paper, which focuses on the relationship between photography and cinema in Ingmar Bergman's films. In particular, the author points out how Swedish director's concentration on facial close-ups led to the definition of complex forms of temporality arising from the friction, juxtaposition, and interaction between the photographic image and the filmic one. Within the mesh of mediating forms which characterize Bergman's cinema, the photographic image – as both memory and document – assumes different forms that are often in contrast with each other: first, it works as a mark of reality in its phenomenological dimension. Later, it becomes a threshold giving access to a form of cinema that reworks out new ways of representing temporality in film. By relying on the methodological instruments offered by the philosophy of Henri Bergson (with particular reference to the concepts of «duration and simultaneity») and on Gilles Deleuze's reflections on the time-image, the paper surveys the multilayered and multi-medial nature of Bergman's works: the plurality of chronological time matches the self and its changeable incarnations, in which the individual is progressively and inevitably annihilated.

Per un'immagine dell'assenza

Tra i numerosi esempi di messa in scena dello sguardo offerti dalla filmografia di Ingmar Bergman scegliamo un caso particolare, presente all'interno di un film densamente stratificato come *L'ora del lupo* (*Vargtimmen*, 1968), in cui la dimensione metalinguistica, nel racconto ambiguo e sospeso tra realismo e allucinazione della crisi del pittore Johan Borg, si apre verso le possibilità del fantastico e della messa in scena di una pluralità di tempi. Il regista ci presenta un'inquadratura che riprende la moglie di quest'ultimo intenta ad osservare il ritratto di Veronica Vogler, che in passato fu l'amante del marito.

L'immagine dell'assenza: Alma Borg osserva il ritratto di Veronica Vogler

Con una dissolvenza incrociata, Bergman nega allo spettatore la possibilità di vedere la figura di quella donna che è la costante presenza costitutiva del film. Così, il ritratto che concretizza nel presente il passato è annullato e con esso è annullato quel tempo che poteva conservarvisi.

Questa inquadratura pone in essere uno dei tratti costitutivi del film, cioè quella complessa dialettica tra l'immagine-rappresentazione e l'assenza del soggetto rappresentato e, nel definire i tratti di pertinenza di questo rapporto, assegna al tempo una rilevanza peculiare, dal momento che l'immagine si pone come sostituto di un soggetto legato alla dimensione di un passato che viene evocato tanto da assorbire completamente il presente e trasfigurarlo in una dimensione allucinatoria. Il costante legame che Johan Borg intrattiene con il passato crea un corto circuito temporale in cui coesiste una molteplicità di tempi (passato-presente, ma anche il tempo mentale della memoria e del desiderio) legati alla necessità psicologica di colmare un'assenza. L'immagine del simulacro, il ritratto di cui ci viene negata la visione, rappresenta allora un grumo di significato in cui si condensa la potenzialità propria dell'immagine, connotata dalla potenza evocativa e dalla capacità di essere attraversata da una pluralità di tempi diversi.

Il presente contributo vuole isolare un preciso momento della riflessione compiuta da Bergman sulla dimensione temporale dell'immagine, lavorando sul confronto tra cinema e fotografia, e individuando altresì in quest'ultima una delle possibilità teoriche di discussione intorno al rapporto tra cinema, primo piano del volto e tempo. Posta all'interno dell'intreccio di forme mediali che nutrono il cinema bergmaniano, l'immagine fotografica – con il suo problematico valore memoriale e documentale – assume forme diverse, spesso in contrasto reciproco. L'immagine analogica, dapprima indice di una

dimensione fenomenologica di appartenenza al reale, nel corso degli anni diviene il luogo in cui si 'incarna' una temporalità indefinita, costantemente in bilico tra la concretezza della finitudine e l'astrazione del corpo, sospesa tra la dimensione del realismo e la tentazione di suggerire una realtà altra e capace di porsi di là della dimensione dell'esperienza fenomenologica e percettiva. Una dialettica che conduce il bianco e nero della pellicola piuttosto nei territori della memoria, del sogno, del desiderio e della ricerca di ciò che si è affettivamente perduto. Infine, così come utilizzata da Bergman, l'immagine fotografica, correlandosi con le specificità proprie dell'immagine cinematografica, rende esplicite alcune delle questioni aperte dalla riflessione sulla natura del tempo indagate da Henri Bergson e mutuate dalla filosofia del cinema come intesa da Gilles Deleuze.

Dimensione temporale e flussi di memoria

La riflessione di Henri Bergson sulla natura del tempo prende le mosse dall'analisi della teoria della relatività ristretta proposta da Albert Einstein. In *Durata e simultaneità* (1922), discutendone i presupposti e gli esiti, il filosofo si oppone all'idea proposta dal fisico svizzero-tedesco della crisi dell'unità e indivisibilità del tempo. Bergson ammette che la proposta einsteniana risulti vera e produttiva per quel che riguarda un approccio fisico e scientifico, cioè la necessità di misurare in modo certo e univoco il reale. Ma per Bergson il tempo va analizzato nella sua concretezza, la quale risiede non tanto nella misurabilità, quanto piuttosto nella durata. Per Bergson,

> se la teoria della Relatività mette in questione la struttura del tempo e l'esperienza del tempo, rivelando e dimostrando che, in effetti non può essere concepito un tempo unico, questa medesima teoria non può accontentarsi di riconoscere che sta parlando di una propria idea, di un proprio concetto di tempo, di una dimensione della temporalità fra altre (o fra tante), ma ha la necessità di ritenere che quel tempo di cui parla (e di cui confuta l'unicità) sia un tempo che, proprio per la sua molteplicità, non ne ammette altri.[1]

Se c'è ambiguità nel rapporto di Bergson con la teoria del tempo formulata da Einstein, questa consiste nella matrice spiritualista che informa il pensiero bersgoniano e che, opponendosi in maniera critica alla scienza, sostiene che non è (né mai lo sarà) possibile attraverso una procedura scientifica dare conto in maniera completa ed esaustiva della temporalità oggettiva, ovvero spaziale, misurabile e simbolica. Fatto ancora più importante, Bergson parla di un'impossibilità relativa al concetto oggettivo di tempo: la questione del tempo come carattere psicologico o storico-evolutivo non viene accennata. Ci sembra, questa, una distinzione di fondamentale importanza, in quanto da una parte afferma l'esistenza di temporalità altre rispetto a quella oggettiva, sostenendo al contempo la problematicità di quest'ultima. Bergson non nega la misurabilità del tempo e la possibilità che la scienza offre di dare misure precise e corrette dello stesso; ciò che egli nega – o, per lo meno problematizza – è la possibilità che la scienza ha di dire cosa sia ciò che ha misurato.[2]

Il filosofo oppone dunque l'artificialità del sistema di misurazione con la naturalezza dell'esperienza del tempo. La durata si esperisce come memoria, la quale è intesa non come memoria distinta dal passato, ma come memoria interna al cambiamento stesso. Quella della memoria interna al cambiamento stesso è una qualità che si può percepire nei film di Bergman, quando il dato memoriale non richiama solo la dimensione del passato, ma lo distende nel presente attualizzandolo. Per dirla con le parole di Bergson, la memoria che attiva la dimensione temporale del passato nel cinema di Bergman prolunga «il prima nel dopo e impedisce loro di essere puri istanti che appaiono e scompaiono in un presente che rinascerebbe incessantemente».[3]

Nella concezione temporale di Bergson, il dato memoriale risulta indispensabile ed è anteposto anche alla oggettività scientifica della misurazione del tempo. A questo si aggiunge l'introduzione del concetto di simultaneità, con il quale rende esplicita la difficoltà di un approccio oggettivo alla misurazione del tempo e il legame del medesimo con la dimensione mentale e corporale del soggetto. A

livello esperienziale, il filosofo individua due tipologie di flussi temporali, che danno luogo a due categorie del tempo: i flussi contemporanei e i flussi simultanei. Bergson definisce contemporanei

> due flussi che per la coscienza sono uno o due indifferentemente, perché la mia coscienza, se sceglie di prodursi in un atto indiviso di attenzione, li percepisce insieme come un unico fluire, mentre se preferisce ripartire la sua attenzione li distingue invece perfettamente, riuscendo poi a fare anche le due cose insieme, qualora decida di ripartire la sua attenzione senza tuttavia tagliarla in due. Chiamo «simultanee» due percezioni istantanee che sono colte con un unico e identico atto della mente, salva restando la possibilità se scegliere se coglierne una oppure due.[4]

La definizione di queste due tipologie di flussi temporali risulta particolarmente adatta ad approcciare il cinema bergmaniano, soprattutto quando esso è proteso alla resa dell'istantaneità, cioè quando ricerca nello svolgimento del flusso del tempo quel punto di emersione dell'istantaneità del reale che preme per emergere e che rischia costantemente di mantenersi celato. Bergman realizza un cinema in cui, nella durata dei flussi temporali (siano essi svolti in una direttrice lineare verso il futuro oppure verso il passato), cerca di fare emergere una singola individualità istantanea, che si configura come una cristallizzazione del tempo. Il primo piano e lo sguardo in macchina sono le figure stilistiche che veicolano questa ricerca dell'istante pregnante che si astrae dal flusso temporale e che percettivamente rende possibile l'acquisizione della dimensione psicologico-corporale del soggetto e della sua temporalità interna.

La definizione deleuziana di immagine-affezione intesa come una delle tre articolazioni dell'immagine-movimento,[5] secondo cui essa «è il primo piano, e il primo piano è il volto»,[6] coglie perfettamente la natura astrattiva di questo tipo di immagine. Per Delueze

> il primo piano non strappa affatto il suo oggetto a un insieme di cui farebbe parte, di cui sarebbe una parte; ma, in modo del tutto diverso, *lo astrae da ogni coordinata spazio-temporale*, cioè lo eleva allo stato di Entità. Il primo piano non è un ingrandimento e, se implica un cambiamento di dimensione, è un cambiamento assoluto.[7]

Confrontandosi con il primo piano del volto Bergman cerca proprio la creazione di quell'Entità temporale evocata dal filosofo francese. Di più, egli si sforza di renderla come un'entità temporale che vive nella precisione di un istante sospeso, incastonato nel corpo temporale del film che la contiene. Si tratta di un istante che non cede all'insistere del presente e si colloca in quel problematico raffronto tra il tempo definito dal dato memoriale e l'oggettività di un tempo misurabile, che pare possedere una natura di subordinazione rispetto al primo.

Questa stretta interdipendenza che lega il tempo cronologico con il tempo vissuto è alla base delle sperimentazioni di Bergman sul tempo. I suoi film sono il tentativo di mettere in crisi il modello oggettivo di tempo misurato rifacendosi ad un sistema di riferimento univoco. Per certi versi, nel cinema bergmaniano si assiste alla messa in scena dell'ambiguità del rapporto tra Bergson e Einstein, in quanto il regista ha cura di costruire un mondo che è disseminato da tracce dell'oggettività del tempo e della sua spietata ineluttabilità. Come nota Aumont, nella sua analisi delle figure di Morte che si sono sedimentate nell'universo filmico del regista svedese, il tempo è concepito come una potente ed astratta immagine della Morte.[8] E anche questa oggettività specifica può essere legata ad una concezione strettamente bergsoniana, soprattutto per la dimensione antropocentrica che esprime. Bergman si concentra sull'Uomo e sul suo essere-nel-mondo e quindi le durate e i livelli temporali che il suo cinema manifesta sono strettamente correlate ad una dimensione tangibilmente individuale, secondo la concezione bergsoniana per cui

> non c'è dubbio che la nostra coscienza senta di durare, che la nostra percezione faccia parte della nostra coscienza e che nella nostra percezione entri qualche cosa del nostro corpo e della materia che ci circonda.[9]

Concorde con Bergson, Deleuze cerca sia di risolvere lo scarto tra soggetto e oggetto, tra coscienza e oggetto di coscienza, sia di definire i tratti di un'immanenza nella quale materia, coscienza e movimento risultano inseparabili e si determinano l'un l'altro. A partire dall'indistinguibilità tra immagine e cosa, nella lettura deleuziana il cinema non solo si confronta direttamente con il reale, ma è esso stesso il reale. Il cinema è reale perché la coscienza delle cose è presente nella loro superficie: non è un dato trascendente, quanto una possibilità immanente che il cinema riesce ad estrarre e a rendere evidente. Questa concezione della realtà definisce anche la categoria del tempo. Partendo dagli assunti propri di Bergson, Deleuze individua nel reale tre livelli contemporanei: l'attuale, il virtuale e l'immanente. Per entrambi i filosofi, tutte le immagini sono situate sul piano dell'immanenza (piano temporale in cui passato, presente e futuro coesistono) e possono essere ordinate in vari modi. Le immagini presenti sul piano dell'immanenza esistono in quanto tali e sono ciò che sono: non rimandano dunque a nessun livello di trascendente. Il reale così concepito può possedere una pluralità di livelli, così come può essere portatore di una complessità infinità di tempi. Tale complessità gli deriva dalle possibilità tecniche insite nel mezzo.

L'introduzione del concetto di immagine-tempo sarà fondativo nell'analisi che Deleuze propone del cinema della modernità e si configura come un modello paradigmatico con il quale confrontare il cinema di Bergman. Riferendosi alle immagini cinematografiche, il filosofo francese non oppone la coppia reale-irreale, ma introduce la coppia attuale-virtuale. Questa coppia non funziona però per opposizione, ma lavora a partire dalle reciproche determinazioni che i due concetti creano l'uno nei confronto dell'altro. Entrambi i termini afferiscono al reale, con la sola distinzione che l'attuale è il presente. Un presente che, in cortocircuito temporale, è però sempre circondato dagli spettri della virtualità. Come avviene nei film di Bergman, quando il ricordo attiva dei flussi di memoria e si passa dall'attuale alla creazione di circuiti di memoria che insistono sul presente a partire dal passato. La complessità dei circuiti temporali che legano tra loro sul piano dell'immanenza presente e passato devono però trovare un modello di messa in scena in cui incarnarsi: nel cinema di Bergman, questo modello è costituito dalle modalità di rappresentazione del volto umano, che amplifica la propria dimensione di astrazione spaziale per incarnare un possibilità di esperienza temporale.

Istante, volto, primo piano

Nella sua recensione di *Prigione* (*Fängelse*, 1949), Jean Douchet propone un'analisi del film che partendo da una dimensione di tipo etico rinviene nella poetica di Bergman la volontà di rispondere alla questione del perché della presenza dell'inferno che regna sulla terra.[10] I personaggi di questo film, costruito su un rapporto matalinguistico realtà-finzione che permette di creare una strutturazione plurale del tempo cinematografico, sono assorbiti dal flusso del tempo della loro esistenza e cercano, a partire dalla presa di coscienza della freddezza e della crudeltà del mondo che li circonda, la possibilità di vivere nonostante tutto un momento di gioia e di pace. Il tempo, sospeso tra la coscienza dell'inevitabilità del fallimento esistenziale che scaturisce nell'annientamento della morte e la possibilità fugace della gioia, rappresenta un «istante privilegiato», una momentanea interruzione dello scorrere del dolore, e cristallizzandosi in una dimensione istantanea sottrae chi la vive al fluire cronologico.

Nella sua analisi, Douchet adotta un approccio di estrema produttività nel confronto con il cinema bergmaniano, evocando la dimensione dello sguardo e correlandola al volto. Da questo punto di vista, possiamo cogliere una sintonia tra la messa in scena del volto del personaggio che guarda – la morente Birgitta-Carolina di *Prigione* – e la riflessione godardiana secondo la quale Bergman è il «cineasta dell'istante».[11] La pratica del regista svedese dimostra non solo la volontà di utilizzare il mezzo cinematografico in virtù della costitutiva capacità di 'lavorare' il tempo, ma anche e soprattutto la possibilità di sottoporlo ad una metamorfosi continua che lo coglie qualitativamente e lo svolge quantitativamente attraverso l'acquisizione, la padronanza e la risignificazione di strutture narrative convenzionali e collaudate, come la scelta di una dimensione spaziale che pertiene alle pratiche di messa in scena e al piano. Per esempio il flashback è il dispositivo di lavoro sul tempo caratteristico di gran

parte del primo cinema bergmaniano. Quella del passato che insiste – spesso dominandolo – sul presente costituisce il primo livello della riflessione sulle possibilità del cinema come mezzo di analisi del tempo e di ciò che è intrinsecamente legato ad esso: la memoria e il ricordo. Successivamente Bergman arricchisce e amplifica le possibilità del flashback, spostandosi verso la dimensione del sogno, intesa non in opposizione al reale ma in modo consustanziale ad esso. Il film di svolta è *Il posto delle fragole* (*Smultronstället*, 1957), rispetto al quale Fereydoun Hoveyda ha notato che «l'abandon des 'retour en arrière' pour l'utilisation systématique du rêve constitue sans doute l'audace la plus apparent du film. […] Bergman se dirige résolument vers une sorte d'intériorisation de la connaissance du héros, méthode seulement effleurée par lui auparavant».[12] Un'altra modalità utilizzata da Bergman per far percepire il tempo è quella di insistere sul corpo attraverso un processo di disvelamento che spesso si accompagna a forme monologanti in cui il personaggio è posto di fronte allo specchio della propria o altrui coscienza. Uno specchio non solo metaforico, in quanto esso diventa l'oggetto tangibile e privilegiato in cui i personaggi riflettono se stessi e riflettono su se stessi. Lo specchio è lo strumento che sottrae il volto dal corpo e lo isola. Permette cioè di scegliere, del corpo, ciò che ne rappresenta la cifra identitaria, l'unicità, isolandola e insistendovi: il volto bergmaniano si fa allora spazio sensoriale di cui e su cui la macchina da presa registra il trascorrere degli istanti.[13]

Il volto come rivelazione della coscienza

Jacques Aumont suggerisce come la maturità di Ingmar Bergman coincida con l'invenzione di forme capaci di mettere in scena il processo di possessione e astrazione del volto, che cessa di rimandare a una dimensione puramente fisica e incarna un livello ulteriore di alterità dell'essere. Partendo dall'assunto deleuziano per cui «il primo piano è il volto», la creazione bergmaniana consiste nella messa a punto di quello che lo studioso francese definisce «iper-primo piano».[14] Nell'uso bergmaniano del primo piano per quel che concerne la prima fase della sua carriera è evidente la lezione di Balázs, quella per cui l'inquadratura del volto «non ha senso fuori dall'esattezza fisica, materiale, del "particolare". […] Da questi primi piani nasce quello stato d'animo teneramente affettuoso che è proprio di chi vuol scoprire la segreta intimità di una "piccola vita"».[15] Partendo da quest'assunto di base, il lavoro del cineasta svedese è caratterizzato da un progressivo allontanamento dalle forme psicologizzanti di rappresentazione del volto umano, per pervenire a una nuova possibilità di messa in scena della spazialità relativa al corpo attoriale, in grado di operare anche sulla dimensione temporale.

In quanto immagine per propria natura fissa, la fotografia, quando inserita nello scorrere di un flusso di immagini che creano il movimento e con esso il tempo, vede amplificata la propria natura ambigua. Graham Clarke, analizzando una fotografia di Olivia Parker (*Bosc*, 1977), sottolinea come si tratti di un

> saggio sulla capacità della foto di svelare e nascondere a un tempo i propri significati. Da un certo punto di vista, ci domanda non solo cosa e come guardiamo, ma in che modo una foto codifica il «reale». In altre parole, chiede che cosa *è* una foto. […] L'immagine di Parker suggerisce, essenzialmente, che la foto, lungi dall'esse un'immagine banale o speculare del mondo, è una forma di rappresentazione dai mille inganni. In quanto oggetto proclama la propria presenza, ma resiste a qualsiasi definizione.[16]

Bergman individua nella fotografia sì un referente con la dimensione del reale legato a un concreto, preciso istante capace di testimoniare l'effettivo accadere di qualcosa in un dato momento del tempo (la fotografia come testimonianza), ma pone altresì in essere la problematicità di un mezzo che, dialogando con una dimensione temporale che afferisce al passato, risulta caratterizzato da una forte componente memoriale, capace di distorcere sensibilmente il dato fenomenologico di quell'allora-là (la fotografia come ricordo e forma di presa di possesso). Non si tratta solo di un momento privilegiato che permette allo sguardo, e con esso alla memoria, di ritornare più e più volte sul soggetto fotografato,[17] ma anche di

un mondo ermeticamente chiuso, nel quale introduciamo significato, un complesso gioco di presenza e assenza […]. Barthes, per citarlo ancora una volta, insiste sul fatto che quando guardiamo una foto stiamo sempre vedendo qualcosa di non più esistente. Il momento è passato, la foto riproduce quel che abbiamo perduto e in un certo senso è indizio del profondo bisogno psicologico di registrare, trattenere e classificare il mondo delle nostre azioni. Se la foto è 'scrivere con la luce', è anche la nostra firma su quel mondo. Non è tanto la fotografia a 'sfuggirci', quanto il mondo che potremmo catturare sulla pellicola.[18]

La fotografia come immagine sostitutiva

Nel cinema bergmaniano la fotografia si innesta dunque in una duplice tensione: oggetto testimoniale conservato, scrutato e amato come immagine possibile e sostitutiva del desiderio di un corpo/volto lontano e/o perduto, ma anche – proprio in virtù della sua caratteristica di feticcio legato a doppio filo ad una dimensione di altrove spaziale e temporale – incarnazione di una dimensione sfrangiata e legata all'arbitrarietà individuale del tempo.

Si pone dunque come una possibile soglia, attraverso la quale penetrare all'interno di un cinema che conduce a un complesso lavoro di riformulazione delle possibilità di rappresentazione della temporalità del cinema.

La fotografia bergmaniana: quel che resta del tempo

Parte del cinema di Bergman si pone nel punto di congiunzione tra fotografia e cinema, cioè quel momento di slittamento che André Bazin ha individuato nel perfezionamento apportato dal mezzo-cinema all'oggettività fotografica.[19]

Nel saggio *Ontologia dell'immagine cinematografica*, Bazin traccia una sintetica ma pregnante evoluzione del concetto di realismo dell'immagine, che viene intesa come strumento per esorcizzare lo scorrere del tempo e, in definitiva, la morte.[20]

L'attribuzione del potere di esorcizzare il tempo, che viene assegnato alle arti plastiche (nella fattispecie all'immagine foto-cinematografica), non è solo una delle colonne del pensiero baziniano, ma è la direttrice che, sommata all'idea di cinema come «finestra aperta sul mondo», permette di giungere a una concezione del realismo cinematografico che rifiuta la banalità della riproduzione meccanica del mezzo. È anche una riflessione sul rapporto tra istantaneità e durata, cioè il rapporto che viene ad instaurarsi tra l'immagine fotografica e l'immagine cinematografica. Tenendo come punto di riferimento la premessa per cui la fotografia «non crea l'eternità, come l'arte, ma imbalsama il tempo, lo sottrae solamente alla sua corruzione»,[21] non possiamo non notare come Ingmar Bergman si ponga in maniera costante in rapporto di interrogazione con l'immagine fotografica. Essa non è trattata separatamente dall'immagine filmica, non è percepita come un'alterità ontologica nel tessuto proprio del film. È invece struttura consunstanziale inserita nel flusso temporale; ma è un'immagine allusiva, che pur aderendo al testo audiovisivo di cui fa parte, lo forza, lo disarticola, lo apre verso una dimensione altra, ulteriore. Secondo Susan Sontag

> la fotografia è un'arte elegiaca, un'arte crepuscolare. Quasi tutti i suoi soggetti, per il solo fatto di essere fotografati, sono tinti di pathos. Anche un soggetto brutto o ridicolo può diventare commovente, se nobilitato dall'azione del fotografo. E un bel soggetto può suscitare sentimenti melanconici, se è invecchiato o si è deteriorato o non esiste più. Ogni fotografia è un memento mori. Fare una fotografia significa partecipare della mortalità, della vulnerabilità e della mutabilità di un'altra persona (o di un'altra cosa). Ed è proprio isolando un determinato momento e cogliendolo che tutte le fotografie attestano l'inesorabile azione dissolvente del tempo.[22]

L'immagine fotografica per Bergman è innanzitutto un'immagine legata in modo molto stretto alla dimensione del ricordo: è immagine-memoria che introduce, nel momento in cui appare nel tessuto temporale dei film, una rottura del flusso cronologico e una moltiplicazione dell'articolazione temporale. Definisce cioè un nuovo livello del tempo che però, a differenza del tempo del ricordo o del sogno, sposta l'asse temporale all'indietro e lo blocca: non vi è uno scorrere parallelo di tempi, ma uno scarto tra il flusso del tempo proprio dell'immagine cinematografica e il tempo istantaneo e immobile dell'immagine fotografica. Così facendo, l'immagine fotografica rende esplicita la dimensione temporale propria del cinema e diventa il centro intorno al quale si addensano virtualità e attualità proprie dell'immagine cinematografica: bloccando in sé lo scorrere del flusso del tempo, rende evidente lo scorrere del tempo proprio di ciò che la circonda. Certe soluzioni stilistiche bergmaniane – pensiamo all'uso del ritratto fotografico ne *Il posto delle fragole* o in *Luci d'inverno* (*Nattvardsgästerna*, 1963) – nascono proprio dall'esigenza di inserire, all'interno di un flusso, una ben precisa e delimitata fetta di tempo. Così, la fotografia della moglie morta del pastore Tomas Ericsson in *Luci d'inverno* non è solo lo strumento che attiva il ricordo della persona assente, ma diventa una cristallizzazione del tempo passato che si inserisce nel presente, creando una fatturazione del flusso temporale. È dallo scontro tra l'immobilità del tempo della fotografia (ovvero il passato cristallizzato, fermo, 'morto') e la dinamicità del presente che nasce il dramma del pastore: incapace di scegliere la dimensione temporale in cui situarsi, ondeggia continuamente tra la certezza del passato e l'incertezza del presente.

Sebbene si tratti di un film tardo nella produzione bergmaniana, *Il volto di Karin* (*Karin ansikte*, 1985) è forse l'esempio più puro e diretto del rapporto che Bergman ha instaurato con la fotografia.[23] Scrive il regista, ricordando la genesi del film:

> Alcuni anni fa feci un piccolo film sul volto della mamma. Lo feci con la mia macchina da presa a 8 millimetri e un obiettivo speciale. Alla morte di papà avevo rubato tutti gli album di fotografie della famiglia, avevo così a disposizione un materiale considerevole. Il tema del film era dunque il volto della mamma, il volto di Karin, dalla prima immagine all'età di tre anni, all'ultima, una foto tessera scattata qualche mese prima dell'ultimo infarto. […]. E poi viene l'ultima immagine, la fotografia per il passaporto. Alla mamma piacevano i viaggi, il teatro, i libri, i film, la gente. Papà detestava i viaggi, le visite inaspettate e gli estranei. La sua malattia peggiorava e lui si vergognava per la propria goffaggine, il tremito alla testa e la difficoltà a camminare. La mamma fu sempre più legata. A volte si prendeva un po' di libertà e andava in Italia. Ora il passaporto era scaduto e bisognava farne uno nuovo, sua figlia s'era sposata e trasferita in Inghilterra. Fu fatta la foto per il passaporto. La mamma aveva avuto due infarti. Sembra che un vento gelido abbia soffiato sul suo volto, i lineamenti si sono leggermente spostati. Lo sguardo è velato, lei che leggeva sempre non può più leggere, il cuore è avaro nel rifornire il sangue, i capelli sopra la fronte larga e bassa sono grigi come il ferro e pettinati all'indietro, la bocca sorride incerta, bisogna sorridere nelle fotografie. La pelle morbida delle guance è gonfia e cosparsa di solchi e incavature, le labbra sono rinsecchite.[24]

Il cortometraggio è un viaggio memoriale e nostalgico nella vita delle madre del regista, reso semplicemente attraverso l'utilizzo di fotografie. Le fotografie della madre defunta del regista sono il documento tangibile di un'assenza, che però riescono ad attivare, virtualizzandola, la possibilità di una presenza. Il tempo catturato nell'immagine fotografica è il tempo che ripete incessantemente quell'allora-là che la fotografia conserva. Da questo punto di vista va inoltre notato che, considerando la tendenza bergmaniana a definire più piani di realtà all'interno dei suoi film,

> in contrapposizione all'idea della fotografia come qualcosa di reale e fedele è sempre esistita una forte tendenza, per lo più associata alla «fotografia artistica», che insiste sulla capacità di questo mezzo di esprimere qualcosa al di là dell'apparenza superficiale delle cose. La fotografia rimanda l'immagine non di una realtà precisa, bensì di una super-realtà, o di una realtà spirituale.[25]

Le ceneri del tempo: Il volto Karin

Certamente Bergman in questo film ha in mente la creazione di una realtà che non sia definita entro stretti confini: più che un ritratto concreto e

rigidamente fissato della madre quello che ne esce è una dimensione fluida, evanescente, che non può essere afferrata. Omaggio intimo, il film nasce anche come possibile risposta alla domanda teorica di come il ritratto possa esplicitare il mondo interiore del soggetto.[26]

L'inafferabilità del reale (il ricordo della madre) va di pari passo con l'inafferrabilità del tempo, che è quello di un reale che è stato e che va a sovrapporsi a quello in corso, registrato e fissato su pellicola nel momento del suo farsi: *Il volto di Karin* è il film del tempo passato che si invera nel presente o, meglio, della virtualizzazione del passato nel presente, per garantire a quest'ultimo un senso che sembra non possedere.[27] Ma questo piccolo film intimo non è tanto connotato da una dimensione sperimentale di utilizzo del tempo, benché come abbiamo visto ponga a confronto temporalità diverse e in apparenza impossibilitate nella loro coesistenza (istante-stasi contro flusso-durata), quanto da un esercizio della memoria simile a quello svolto dal protagonista de *Il posto delle fragole* all'interno del suo studio.[28] Così come in quel film i ritratti dei membri della sua famiglia erano il mezzo con cui Bergman tratteggiava un personaggio ossessionato dal tempo passato, in questo film è Bergman il personaggio ossessionato dalla dimensione del ricordo e dalla volontà del controllo (del passato). *Il volto di Karin* è sì un film sul dolore del tempo e sulla perdita degli affetti, sulla volontà di rimeditare il passato con la coscienza del presente, ma è anche un film in cui il soggetto che ricorda è esterno all'opera che mette in scena il suo ricordo. Ed è soprattutto un film in cui si vuole cercare di costruire un mondo a partire da un'assenza che non potrà essere colmata: il tempo al presente del film viene riempito del tempo del passato, procedendo alla creazione di una realtà fittizia. Ma perché fittizia e non completamente, seppur declinata secondo la categoria della virtualità, reale? Per Sontag

> le fotografie sono un modo di imprigionare la realtà, intesa come recalcitrante e inaccessibile, o per immobilizzarla. Oppure ingrandiscono una realtà che si percepisce rattrappita, svuotata, caduca, remota. Non si può possedere la realtà, ma si possono possedere le immagini (ed esserne posseduti), come, secondo Proust, il più ambizioso dei reclusi volontari, non si può possedere il presente, ma solo il passato.[29]

La dimensione fittizia della creazione di una realtà al presente che mimi l'assenza del passato risiede dunque proprio nell'impossibilità di far collimare i piani temporali di passato e presente che caratterizzano rispettivamente l'immagine fotografica e l'immagine cinematografica: pur coesistendo nella stessa dimensione, esse rimangono separate. Infatti, come evidenzia Clarke, la specificità dell'immagine fotografica è quella di fissare

> un momento nel tempo. Come abbiamo visto, il tempo di esposizione dell'immagine subì variazioni nel corso della storia, passando da ore a frazioni di secondo, ma anche la velocità dell'apparecchio fotografico ha contribuito al mito della «veridicità» della fotografia: la registrazione di quel che è successo in quel momento. Anche il discorso sul «catturare» (riflesso con particolare chiarezza negli esprimenti compiuti da Eadweard Muybridge per registrare visivamente il movimento) va del resto inserito in un contesto culturale. Come afferma Hubert Damish, la fotografia ci dà «la traccia di un oggetto o una scena del mondo reale», ma solo nella misura in cui «isola, conserva e presenta un momento sottratto a un continuum». E da qui un altro paradosso, infatti noi guardiamo una foto come qualcosa che registra il tempo, come un documento storico, quando essa invece non può fare a meno di fermare il tempo e estrapolare il soggetto dalla storia. Tutte le fotografie, in questo senso, non hanno né un prima, né un dopo: rappresentano solo il momento della loro realizzazione.[30]

È in questa assenza «di prima» e «di dopo» propria dell'immagine fotografica che si gioca non tanto la sua specificità ontologica in rapporto a quella cinematografica, quanto piuttosto l'utilizzo che Bergman ne fa nel suo cinema. L'immagine fotografica, che è indice di un realismo del tempo congelato nel corso del suo scorrere, rappresenta nel cinema bergmaniano due concetti diversi eppure strettamente correlati: da una parte una delle possibilità del reale fenomenologico, dall'altra una temporalità istantanea che permette sia di spezzare il flusso dello scorrere del tempo sia di introdurre la dimensione del passato, senza che questa venga trattata parallelamente al presente in cui avviene il momento memoriale. Bergman tratta dunque la fotografia, a differenza delle possibilità che gli

riconosce Clarke, non come vettore verso un livello ulteriore, come surplus di reale, ma come una concrezione di tempo bruta definita da un fatto (in un determinato momento del passato è successo qualcosa). Non c'è ricerca di possibilità che svincolino la fotografia da questa sua condizione ontologica. Per il cineasta svedese la fotografia è un mezzo che permette di mettere in scena un passato puro, cristallizzato in un'immagine che non si può muovere perché è il tempo insito in essa ad essere immobile. I movimenti temporali verranno allora definiti dalla frizione che si crea tra questa concrezione di passato puro e fisso, la dimensione fluida e mobile della temporalità del passato memoriale e quella lineare di un presente continuamente attualizzato. Un presente che cerca nell'immagine fotografica una forma di possesso, caratterizzata dalla nostalgia, dalla volontà di controllo e dal vampirismo psichico,[31] ma che si trova posta ogni volta in scacco: ciò che rimane delle fotografie a cui i personaggi bergmaniani sono tanto legati, a cui guardano con occhi pieni di desiderio e rimpianto, è solo la dimensione di un tempo perduto, che ha trasformato in cenere (fisica e memoriale) i soggetti ritratti. Anche l'immagine cine-fotografica brucia e ciò che rimane è solo cenere del tempo.

---

[1] F. POLIDORI, *Introduzione*, in H. BERGSON, *Durata e simultaneità* [1922], a cura di F. Polidori, Milano, Raffalleo Cortina, 2004, p. XIV.
[2] Cfr. H. BERGOSN, *Durata e simultaneità*, cit., p. 45.
[3] *Ibidem*.
[4] Ivi, pp. 51-52.
[5] Le altre due sono l'immagine-percezione e l'immagine-azione.
[6] G. DELEUZE, *Cinema 1. L'immagine-movimento* [1983], trad. it. di J.-P. Manganaro, Milano, Ubulibri, 1984, p. 104.
[7] Ivi, p. 118.
[8] Cfr. J. AUMONT, *Ingmar Bergman. Mon films sont l'explication de mes images*, «Cahiers du Cinéma», août 2003, pp. 161-162.
[9] H. BERGSON, *Durata e simultaneità*, cit., p. 46.
[10] Cfr. J. DOUCHET, *L'instant privilégié*, «Cahiers du Cinéma», 95, mai 1959, p. 52.
[11] J.-L. GODARD, *Bergmanorama*, «Cahiers du Cinéma», 85, juillet 1958, p. 2.
[12] F. HOVEYDA, *Le plus grand anneau de la spirale*, «Cahiers du Cinéma», 95, mai 1959, p. 41.
[13] L'annullamento del corpo inteso come individualità del soggetto si accorda con l'uso estensivo del primo piano del volto. Si veda la negazione delle tre funzioni del volto (individuante, socializzante e relazionale) determinate dal primo piano nella riflessione di Deleuze: G. DELEUZE, *Cinema 1*, cit., p. 122.
[14] J. AUMONT, *Ingmar Bergman*, cit., p.170.
[15] B. BALÁZS, *Il Film. Evoluzione ed essenza di un'arte nuova* [1930], trad. it. di F. Di Giammatteo, Torino, Einaudi, 1987, p. 51.
[16] G. CLARKE, *La fotografia. Una storia visuale e culturale* [1997], trad. it. di B. Del Mercato, Torino, Einaudi, 2009, p. 20.
[17] A questo proposito Sontag scrive che «le fotografie possono essere ricordate più facilmente delle immagini in movimento, perché sono una precisa fetta di tempo anziché un flusso. […] Ogni fotografia è invece un momento privilegiato, trasformato in un piccolo oggetto che possiamo conservare e rivedere»: S. SONTAG, *Sulla fotografia: realtà e immagine della nostra società* [1989], trad. it. di E. Capriolo, Torino, Einaudi, 2004, p. 17.
[18] G. CLARKE, *La fotografia*, cit., p. 20.
[19] Ivi, p. 9.
[20] Cfr. A. BAZIN, *Ontologia dell'immagine cinematografica*, in *Che cos'è il cinema?* [1953], trad. it. di A. Aprà, Milano, Garzanti, 1999, p. 4.
[21] *Ibidem*.
[22] S. SONTAG, *Sulla fotografia*, cit., pp. 14-15.
[23] A questo proposito cfr. F. PEZZETTI TONION, *La messa in scena del ricordo. Fotografia e memoria ne "Il volto di Karin"*, «Fata Morgana», 15, 2012, pp. 211-215.
[24] I. BERGMAN, *Lanterna magica* [1987], trad. it. di F. Ferrari, Milano, Garzanti, 1990, pp. 257-58.
[25] G. CLARKE, *La fotografia*, cit., p. 14.
[26] Clarke sostiene che una delle questioni poste dal ritratto fotografico è come possa «un'immagine letterale esprimere il mondo interiore, l'essere di un individuo davanti alla macchina fotografica? Fin dagli albori del ritratto fotografico i fotografi si sono posti il problema di come esprimere in una singola immagine un presunto essere "interiore". […] Il ritratto fotografico è dunque sede di una complessa serie di iterazioni – estetiche, culturali, ideologiche, sociologiche e psicologiche. Per molti versi, dell'immagine fotografica ci presenta al tempo stesso i caratteri più banali e quelli più complessi e problematici. […] La foto ritrattistica oscilla tra parametri di significato opposti: una costante dialettica di valori al cui interno è prigioniero il problema della condizione individuale e dell'identità» (ivi, pp. 111-112).
[27] Cfr. S. SONTAG, *Sulla fotografia*, cit., p. 144.

[28] Sull'uso della fotografia ne *Il posto delle fragole* cfr. A. SCANDOLA, *Ingmar Bergman. Il posto delle fragole*, Torino, Lindau, 2008, pp. 131-134.
[29] S. SONTAG, *Sulla fotografia*, cit., pp. 140-141.
[30] G. CLARKE, *La fotografia*, cit., pp. 18-19.
[31] Una forma di vampirismo psichico legata all'immagine fotografica è rappresentata dal personaggio di Elis Vergerus (Erland Josephson), che in *Passione* (*En passion*, 1969) coltiva l'hobby di raccogliere ritratti fotografici (sia realizzati personalmente, sia ritagliati da giornali e riviste) e catalogarli secondo una classificazione definita dagli stati d'animo.

n. 1, gennaio-giugno 2013

GUIDO VITIELLO

La Shoah e l'immagine del sublime. Carnefici, vittime, spettatori

The Holocaust has often been conceptualized in terms of a «negative sublime» (J.F. Lyotard), as an event that defies representation because of the overwhelming magnitude of its horror. This negative sublime has been experienced in radically different ways (and on a totally incomparable ethical ground) by the victims and the perpetrators, sparking different aesthetic responses in postwar art and popular culture. The Holocaust sublime has mostly been associated with a non-figurative aesthetics derived from avantgarde/modernist art and inspired from the tradition of Jewish aniconism. Nevertheless, two examples analysed in this essay – a short sequence from the film Life is Beautiful *(Roberto Benigni, 1997) and some paintings by Slovenian artist and former Dachau prisoner Zoran Music from the cycle* We Are Not the Last *(1970-1976) – show that Holocaust art has occasionally chosen a figurative aesthetics, resorting to the iconography of Romantic sublime as displayed in the landscapes of German painter Caspar David Friedrich. From the point of view of the perpetrators, on the other hand, the negative sublime of the Holocaust has been experienced in terms of Rausch (elation, euphory for the grandiosity of the crime), engendering in postwar art – especially since the late Seventies – an aesthetics that historian Saul Friedlander has described as «kitsch of death». Some pages from Jonathan Littell's controversial novel* The Kindly Ones *(2006) and a sequence from the film* Schindler's List *(Steven Spielberg, 1993) show, respectively, the latest reflection of the Nazi kitsch sublimity and the deconstruction of its appeal.*

1. Rappresentabile o irrappresentabile: attorno al grande dilemma e ai suoi corollari ruota instancabilmente, da qualche decennio, una gran parte dei discorsi sulla Shoah e la cultura visuale. La riflessione accademica, la retorica commemorativa ufficiale, il dibattito pubblico e la divulgazione giornalistica sembrano non poter fare a meno di questa nozione elusiva, una chimera teorica che accorpa interdetti religiosi, princìpi di estetica filosofica, rivendicazioni artistiche, fantasmi psicoanalitici, tenebre mistiche, precetti morali, speculazioni epistemologiche e più modeste preoccupazioni di buon gusto, coprendo un'area che va «dal divieto mosaico della rappresentazione alla Shoah, passando per il sublime kantiano, la scena primaria freudiana, il *Grand Verre* di Duchamp o il *Quadrato bianco su fondo bianco* di Malevic».[1] Di questa nebulosa semantica, o se più piace di questa catena di somiglianze di famiglia, non agganceremo che un anello, quello del sublime. In che modo il sublime è connesso alla Shoah e alla sua rappresentazione? La pagina più nota e commentata, al riguardo, è il paragrafo di *Le Différend* dove Jean-François Lyotard paragonava la Shoah a un terremoto così potente da distruggere con sé gli strumenti di misurazione, e introduceva, rimeditando l'estetica di Immanuel Kant, l'idea di un 'sublime negativo' connesso a questo sisma di magnitudine incommensurabile.[2]

Filosofi, storici, teorici della letteratura e studiosi di varia estrazione, nell'ambito degli *Holocaust Studies* americani e ancor più nel contesto francese, si sono cimentati con i temi dell'irrappresentabile e del sublime, tanto da indurre a chiedersi se e quanto questa ricchissima elaborazione teorica possa aver inciso sulla produzione artistica e sulle rappresentazioni popolari della Shoah.[3] Lo storico Peter Novick invitava a non esagerarne l'impatto. Con piglio ironico, parlò di «una letteratura molto accademica, scritta da e per accademici, quasi sempre pubblicata su riviste accademiche, spesso invasa dai gerghi, o scritta presupponendo che il lettore abbia familiarità con le teorie accademiche correnti».[4] Al di là del suo valore, in che misura questa letteratura ha pesato sui modi di rappresentare la Shoah? *Probably not much*, era la risposta lapidaria di Novick. Una risposta che però corre il rischio di sottovalutare, da un lato, le sempre più vistose ricadute extra-accademiche del dibattito intorno ai limiti della rappresentazione, e dall'altro, i modi in cui il cinema, l'arte, la letteratura e in senso lato la cultura popolare hanno elaborato quegli stessi dilemmi filosofici, etici ed estetici con i propri strumenti espressivi. Sono alcuni dei temi al centro del nostro saggio; ma non potremo affrontarli senza aver tracciato una linea

divisoria preliminare, che è etica prima e più che metodologica.

Così come si è distinto, nell'ambito dei cosiddetti *trauma studies*, il trauma inferto alle vittime della Shoah (o ai loro eredi nella seconda e terza generazione) dal cosiddetto *perpetrator trauma* indotto in alcuni carnefici dall'intollerabilità delle violenze praticate; così come si sono distinti il silenzio e l'afasia in cui piombarono molti sopravvissuti dopo la liberazione dalla *Sprachlosigkeit* densa di colpa e di vergogna che colpì nel dopoguerra parte della società tedesca; allo stesso modo è doveroso affrontare la nozione di un sublime negativo della Shoah dal punto di vista delle vittime e dal punto di vista dei carnefici, separatamente. Tenere distinti i due versanti è tanto più necessario quando si considera che le diverse posizioni storico-morali rispetto alla catastrofe hanno generato o ispirato estetiche del tutto differenti. Se il sublime delle vittime è legato al senso di annichilimento e impotenza a cospetto di un male inimmaginabile che sembra intimare il silenzio, il sublime dei carnefici è un senso di tripudio e di esaltazione per l'enormità del crimine commesso, e alla via del silenzio preferisce la teatralità verbosa, il *furor teutonicus* e il kitsch apocalittico.

2. Sebbene la parola 'sublime' non vi compaia, questa pagina di Vladimir Jankélévitch sul «grandioso massacro» nazista offre il viatico ideale per avvicinarsi al sublime negativo della Shoah dal punto di vista storico-esistenziale di quanti ne hanno patito le conseguenze, prossime e remote:

> Le invenzioni inedite della crudeltà, gli abissi della perversità più diabolica, i raffinamenti inimmaginabili dell'odio, tutto ciò ci lascia muti, e prima ancora confonde la mente. Non si finisce mai di approfondire questo mistero della malvagità gratuita.
> Propriamente parlando, il grandioso massacro non è un crimine su scala umana; non più delle grandezze astronomiche e degli anni luce.[5]

Ecco convocati in poche righe gli elementi di un'esperienza che ricade tipicamente nella sfera del sublime – se vogliamo, una varietà del *mathematisch Erhabene* di Kant, il 'sublime matematico' suscitato dalla dismisura dell'infinitamente grande. C'è dunque nel genocidio ebraico una sproporzione, un eccesso, che lascia ammutoliti come l'infinità delle galassie, e al cui cospetto ogni risorsa del linguaggio umano sembra esaurirsi e disseccarsi, già che il sublime – la provincia dell'estetica più vicina alla mistica – ha un legame profondo con l'ineffabile. Non torneremo, in queste brevi note, sulla questione dell'indicibilità dello sterminio, attorno alla quale esiste ormai una ricchissima letteratura.[6] Ci basterà dire che questo colpo quasi mortale inferto alla capacità umana di espressione ha suscitato una grande varietà di risposte nelle diverse arti e, soprattutto, ha intaccato in modi differenti la parola e l'immagine.

Nel campo dell'immagine, dalle arti visive al cinema, la teorizzazione della Shoah come evento irrappresentabile si è legata quasi indissolubilmente – passando per una rilettura dell'aniconismo mosaico, e impregnandosi del suo radicalismo profetico-religioso – all'estetica non figurativa e astrattista delle avanguardie novecentesche, soprattutto grazie alla lezione di Lyotard e all'estenuante elaborazione teorica svolta a partire dal film *Shoah* (1985) di Claude Lanzmann. Gérard Wajcman, forse il più radicale teorico dell'irrappresentabile come cifra della civiltà e dell'arte del Novecento, ha paragonato il film di Lanzmann, che rifiuta ogni ricorso illustrativo alle immagini e ai filmati di repertorio, all'opera suprematista di Malevic: «*Shoah* è la finestra del *Quadrato nero* aperta adesso sul paesaggio più tragico del secolo, la sua notte oscura nel cuore del suo giorno. È la finestra di Malevic rivolta verso il nostro mondo che inquadra l'oggetto in *close up*».[7]

Ma nella vicenda dell'arte occidentale il sublime non è vincolato necessariamente al rifiuto della raffigurazione, ha anzi una sua consolidata tradizione iconografica, elaborata soprattutto

nell'ambito del romanticismo,[8] che ha trovato la sua espressione esemplare nei paesaggi di Caspar David Friedrich e di altri pittori coevi. In questa prima parte del nostro saggio prenderemo in esame due casi, invero piuttosto isolati, in cui il sublime negativo della Shoah, anziché spingere a soluzioni moderniste o astrattiste, ha indotto a recuperare questa tradizione e i suoi codici figurativi: una sequenza del film *La vita è bella* (Roberto Benigni, 1997) e alcune immagini del ciclo *Nous ne sommes pas les derniers* (1970-1976) del pittore sloveno Zoran Music.

Il gioco su cui s'impernia *La vita è bella* è semplice e atroce a un tempo: un padre ebreo nell'Italia fascista, Guido Orefice (Roberto Benigni), per proteggere il figlio Giosuè dagli orrori della deportazione e dello sterminio prova a convincere il bambino di sei anni che tutto quel che accade nel campo è parte di una gara a premi che ha per posta un carrarmato; e incredibilmente ci riesce, anche se a prezzo della vita. Questa idea d'intonazione fiabesca, e prima ancora la scelta di adottare il registro della commedia per una storia d'ambientazione concentrazionaria, è stata ed è tuttora oggetto di controversie. Nella sua requisitoria critica contro *La vita è bella*, Kobi Niv ravvisa nell'espediente di Guido-Benigni un trionfo della menzogna che è quasi in odore di negazionismo:

> Esattamente lo stesso gioco che Guido ha offerto al figlio di sei anni Giosuè, Benigni lo offre agli spettatori di *La vita è bella*. Proprio come Guido usava ogni trucco e faceva ogni sforzo per nascondere al figlio la verità del campo di concentramento dove erano imprigionati, vale a dire la verità dell'Olocausto, così il film fa con i suoi spettatori: nasconde ai loro occhi, tramite i trucchi e l'inganno, la verità dell'Olocausto.[9]

La colpa di Benigni sarebbe dunque quella di aver creato «un campo di concentramento senza violenza; un Olocausto senza morte».[10] C'è tuttavia nel film, come Kobi Niv riconosce, una breve sequenza che fa eccezione: Guido, con Giosuè addormentato in braccio, mentre è di ritorno alla baracca si perde nella foschia e s'imbatte in una montagna di corpi umani, davanti alla quale ammutolisce.

1Roberto Benigni, *La vita è bella*, 1997

«L'immagine bluastra e nebbiosa è così sfocata, e scompare così rapidamente, che gli spettatori a malapena possono discernere qualche dettaglio; molti a quanto pare non ricordano neppure, alla fine del film, che una tale immagine vi fosse»,[11] commenta Niv, il cui bersaglio polemico costante è lo scarso realismo di *La vita è bella*. Eppure, a ben vedere, è fuorviante leggere in questa sequenza il momento della suprema mistificazione, anche perché, come lo stesso Niv riconosce, a intravedere la pila di cadaveri sono «il padre e il pubblico del film ma non il bambino addormentato»,[12] facendo così venir meno l'equiparazione totale tra quest'ultimo e lo spettatore. Al contrario, si può suggerire, questo è il momento in cui il gioco s'interrompe, la commedia si sfalda, le premesse stesse del film sono fatte vacillare («Forse ho sbagliato strada», confessa Benigni per bocca di Guido). Il film riconosce di aver raggiunto un limite invalicabile, abbandona il registro comico e adotta in modo improvviso e straniante il registro del sublime, recuperando le convenzioni della pittura paesaggistica romantica. La foschia, la montagna, la *Rückenfigur* minuscola e inerme, quasi travolta dall'immensità del paesaggio – un paesaggio di cadaveri, in questo caso – sono elementi ricorrenti nella pittura di Caspar David Friedrich, in opere come *Il monaco in riva al mare* (1808-1810) e *Nebbia mattutina in montagna* (1808).

Guido-Benigni, piccolo e di spalle al margine destro dell'inquadratura, ne esce come per rintanarsi in un'invisibile quinta, lasciando lo spettatore ammutolito e solo davanti alla montagna di morti.

Caspar David Friedrich, *Nebbia mattutina in montagna*, 1808

L'irrappresentabile non prende qui la forma di un vuoto, di un'assenza, di un'allusione velata o indiretta, di un'astrazione modernista, ma si riallaccia all'iconografia del sublime ereditata dal romanticismo. È uno dei rari casi nella filmografia della Shoah in cui una scelta pienamente 'figurativa' non solo non confligge con il *Bilderverbot*, con il divieto delle immagini, ma lo rinsalda e lo satura di echi intericonici. Ed è una via espressiva che, a nostra conoscenza, attende ancora di trovare un posto nella riflessione teorica.

Chi volesse intraprendere una tale riflessione, dovrà far tappa obbligatoria presso Zoran Music. Nell'accompagnare il lettore alla sua opera pittorica, Jean Clair si richiamava a una celebre pagina di Platone:

> Ci sarebbe un indicibile dell'orrore come c'è un indicibile del divino. Ci sono cose che non si possono né dire né vedere, come non si possono declinare gli attributi di Dio, né se ne può guardare il volto.
> Un dialogo di Platone introduce tuttavia una riflessione di genere diverso. Nella *Repubblica*, Socrate ci dice che l'orrore sta proprio in ciò che è desiderabile. Leonzio, figlio d'Agleone, salendo dal Pireo, fuori delle mura della città, «notò dei cadaveri distesi ai piedi del carnefice; da un lato desiderava vederli, dall'altro per ripugnanza distoglieva lo sguardo. Per un certo tempo lottò e si coperse il volto, ma alla fine vinto dal desiderio, spalancò gli occhi e corse verso i cadaveri gridando: «Ecco, disgraziati, saziatevi di questo bello spettacolo!».
> Un bello spettacolo per gli occhi, quindi, quello dei cadaveri impilati: che l'orrore sia anche una categoria estetica?[13]

Questa scelta originaria di tenere gli occhi bene aperti davanti all'orrore è la precondizione dell'opera di Music, nato nel 1909 a Gorizia e deportato a Dachau nel 1944, dove cominciò a disegnare ciò che vedeva attorno a sé su fogli rubati nella fabbrica presso cui lavorava o nell'infermeria del campo. Dopo la liberazione si stabilì a Venezia, e nei primi anni Settanta inaugurò un ciclo di disegni e dipinti in cui fissava i suoi ricordi visivi degli anni della deportazione. Cresciuto nei boschi dell'Istria e della Dalmazia, Music vide nelle pile di cadaveri di Dachau, prima di ogni altra cosa, una strana e perturbante foresta. Per decifrare quell'orrore dalla fisionomia ignota o irriconoscibile, dovette riallacciarsi alle memorie iconografiche familiari della pittura di paesaggio. Alcuni passi della sua conversazione con Jean Clair illuminano questo punto:

> Cadaveri dappertutto. Non si contavano più. Era un mondo allucinante, una specie di paesaggio con montagne di cadaveri […]. Era come una foresta, i tronchi tagliati, gettati a destra e a sinistra, di traverso… I cadaveri erano impilati così, gli uni sopra gli altri, testa/piedi, uno strato così, uno strato cosà, come tronchi […]. Un pittore non poteva guardare tutte quelle cose, era talmente enorme, talmente enorme… oggi non lo si può descrivere. Tutti quei morti che camminavano ancora, che crollavano a terra e cercavano di rialzarsi. Questa specie di pianura di morti, come si vede la neve sulle montagne. […] Non oso usare la parola enorme. Monumentale, d'una bellezza atroce, terribile. Qualcosa d'incredibilmente, d'enormemente tragico, d'incomprensibile, poter assistere a un paesaggio di morti, un paesaggio di quel genere […] quando uno vede un paesaggio di morti, è abbastanza diverso dal disegno di una gamba all'Istituto di medicina. Lì è come una natura morta. Ma al campo era come un paesaggio, una foresta di cadaveri. Una foresta vergine, se si può dire. Non si può descrivere, non si può immaginare. Sono cose allucinanti, irreali.[14]

La terribile visione dei paesaggi di cadaveri si traduce, nei disegni e nei dipinti del ciclo *Nous ne sommes pas les derniers*, in alcune immagini che richiamano, tra le varie altre fonti (Goya è forse la

più evidente), il 'sublime naturale' della pittura paesaggistica romantica.

Dal ciclo *Nous ne sommes pas les derniers* di Zoran Music, 1970-1976

Sono immagini di orrore trasfigurato che sembrano conferire alla morte e alla decomposizione la grazia quasi diafana di una natura autunnale. D'altro canto Dachau, sede storica di una scuola d'arte, era stata «luogo deputato della pittura naturalistica della fine dell'Ottocento: la vicinanza dell'idillio e del raccapriccio, che associa il *Wald* romantico e l'albero sovente dipinto da Dahl e da Friedrich, appartiene a quest'*imitatio perversa* del nazismo che, nella sua ossessione per la purezza etnica – Dachau doveva essere 'judenrein' – non poteva che contaminare i luoghi e i monumenti più sacri della cultura tedesca».[15] L'elemento perturbante di queste immagini è dato dalla collisione tra una tradizione pittorica magnificata nella Germania nazista, all'insegna del culto della natura contro la corruzione della città, e il prodotto finale di questa intossicazione romantica: un apparato industriale capace di produrre montagne, colline e boschi di corpi umani. L'impresa di Music può essere accostata sotto questo aspetto a quella di Paul Celan: il tentativo di purificazione di un linguaggio (la lingua tedesca, per Celan, la tradizione pittorica germanica, per Music) contaminato dalla contiguità con la barbarie.[16]

«Il Führer è un grande ammiratore della pittura paesaggistica romantica e ha in particolare un'alta considerazione di Caspar David Friedrich», confidò Joseph Goebbels.[17] Questo ci porta a spostare le nostre annotazioni nel campo dei carnefici. Qui la materia è oscura, la teoria non offre grandi appigli: un poco di queste tenebre e di questo brancolare confonderanno, fatalmente, anche le nostre pagine.

3. Sull'oscuro sentimento del sublime sperimentato dagli esecutori della Soluzione finale, esemplare è il discorso segreto che Heinrich Himmler tenne il 4 ottobre 1943 nel castello di Posen (nome tedesco di Poznán) davanti ai *Gruppenführer* delle SS, al quale Saul Friedlander e Dominick LaCapra hanno dedicato alcuni importanti saggi. In particolare, al centro delle loro analisi sta questo breve passo, rarissima menzione diretta del piano di sterminio, che si chiude non per caso con un invito al silenzio:

> La maggior parte di voi sa che vuol dire vedere cento cadaveri distesi l'uno accanto all'altro, o cinquecento, o mille. Essere andati fino in fondo e – a parte casi di debolezza umana – avere mantenuto la propria integrità, è questo che ci ha resi duri. È una pagina gloriosa della nostra storia, mai menzionata e da non menzionare mai.[18]

La struttura stessa della prima frase, fondata sulla ripetizione, sull'accumulazione e sul crescendo enfatico («wenn hundert Leichen beisammen liegen, wenn fünfhundert daliegen oder wenn tausend daliegen») sembra tradire una sinistra forma di tripudio per la quale Saul Friedlander ha evocato una delle parole chiave della retorica nazista, *Rausch*, da lui tradotto con l'inglese *elation* (euforia, esaltazione) ma che ha anche connotazioni di delirio, estasi, intossicazione.[19] Friedlander, storico di formazione e cultura psicoanalitica, tentava di interpretare questo sentimento di esaltazione soprattutto attraverso la categoria freudiana dello *Unheimliche* o 'perturbante'. Aggiungeva tuttavia in una nota: «Per ulteriori analisi, avremmo bisogno di una nuova categoria equivalente alla categoria kantiana del sublime, ma specificamente intesa per cogliere l'orrore inesprimibile».[20] In un saggio incentrato anch'esso sul discorso di Posen, LaCapra accostava l'ebbrezza dei carnefici per i numeri esorbitanti del loro crimine al 'sublime matematico' kantiano;[21] ma forse potremmo ravvisare in queste parole anche un'eco stravolta del

'sublime dinamico', suscitato non già dalla potenza della natura scatenata, bensì dalla 'tempesta d'acciaio' di un inarrestabile apparato sterminatore, che all'epoca del discorso di Himmler funzionava a pieno regime.

L'espressione scelta da Himmler per elogiare gli alti gradi delle SS («anständig geblieben zu sein») è anch'essa rivelatrice: a cospetto del cumulo crescente di morti, il loro merito consisteva nell'aver mantenuto l'*Anstand*, termine quasi intraducibile che per Carl Amery era «la parola chiave del sistema di virtù piccolo borghese in Germania».[22] Di questo *Anstand* – che è decoro, decenza, integrità – Amery forniva alcuni esempi lugubremente appaiati: presentarsi puntualmente al lavoro al presbiterio o nello scantinato della Gestapo; lavarsi le mani dopo un'onesta giornata di lavoro nei campi coltivati o nei campi di concentramento. E aggiungeva, alludendo al discorso di Posen: «Così Himmler poteva vantarsi del fatto che i suoi *commandos* della morte sapevano mantenere il 'decoro' nel mezzo del loro difficile compito».[23] Nel discorso di Posen, l'*Anstand* piccolo borghese è dunque magnificato fino quasi a coincidere con la posizione dello spettatore a cospetto del sublime, dove il sentimento della superiorità della propria natura razionale è congiunto alla consapevolezza di potersi mantenere integri, in salvo, pur in mezzo alla distruzione totale.

È proprio questa giustapposizione di piccola borghesia e Apocalisse, di 'banalità' arendtiana ed ebbrezza omicida, di burocrazia e wagnerismo, una delle cifre estetiche del sublime (e del kitsch) nazista; lo è fin dalla fase nascente del Terzo Reich – la disamina più preveggente è quella che ne offrì Ernst Bloch in *Eredità del nostro tempo* –[24] ma ha una lunga storia anche dopo la caduta di Hitler. Sempre nella nota a piè di pagina in cui invocava una nuova formulazione del sublime kantiano, Friedlander rimandava all'edizione americana di una sua opera precedente, *Réflets du nazisme*, specificando che in essa aveva «tentato di descrivere, tra gli elementi del *Rausch*, l'esaltazione che si origina dalle visioni di distruzione totale». Il libro in questione era dedicato ai *riflessi* del nazismo sulla cultura dei decenni successivi, e in particolare su quello che Friedlander chiamava, in termini foucaultiani, il *nouveau discours* sul Terzo Reich formatosi tra gli anni Sessanta e Settanta. Un discorso che si esprimeva in varie forme, dal romanzo (*The Portage to San Cristobal of A.H.* di George Steiner) alla storiografia (la biografia di Hitler di Joachim Fest), dal cinema d'autore (*La caduta degli dèi* di Luchino Visconti, *Il portiere di notte* di Liliana Cavani, *Hitler, ein Film aus Deutschland* di Hans-Jürgen Syberberg) alla letteratura erotica che mescolava nazismo e sadomasochismo.

«È la giustapposizione dell'estetica kitsch e dei temi di morte che desta meraviglia, questo brivido speciale, caratteristico del nuovo discorso sul nazismo ma, a quanto pare, del nazismo stesso».[25] La comprensibile meraviglia di Friedlander si potrebbe ricondurre a ragione proprio seguendo il suo suggerimento di approfondire la categoria del sublime: è vero, come egli scrive, che il kitsch espelle il male e la morte dal suo quadretto di armonia edulcorata, e pertanto «questo kitsch della morte, della distruzione, dell'Apocalisse, è un kitsch particolare, una rappresentazione della realtà che non si integra nella visione del kitsch ordinario»;[26] ma la contraddizione si ricompone se si pensa che il «kitsch ordinario» è una contraffazione del bello, mentre il kitsch nazista e del «nuovo discorso» dev'essere analizzato anzitutto come un pervertimento del sublime.[27] In esso si mescolano, come abbiamo visto, l'esaltazione per l'enormità del crimine, la fascinazione per la morte e la distruzione contemplate dal modesto piedistallo dell'*Anstand*, una sorta di tripudio dionisiaco, un *frisson* carnevalesco, ma anche una certa teatralità e letterarietà come 'posa' davanti al delitto immane. C'è dunque, in certe immagini del nazismo diffuse nella cultura degli anni Sessanta e Settanta, un'eco dell'originario *Rausch* dei carnefici davanti allo spettacolo della distruzione totale.

Il *pamphlet* di Friedlander risale al 1982, ed è un peccato che sia stato (perlomeno in Italia) pressoché dimenticato, perché le vicissitudini di quel sublime kitsch o di quel kitsch sublime non sono mai cessate fino ai nostri giorni, trovando in anni recenti sempre nuove incarnazioni cinematografiche, storiografiche e letterarie. In queste pagine ci limiteremo a qualche riflessione

intorno a due frammenti di particolare rilievo, vista la fortuna e il grado di controversia suscitato dalle opere da cui sono tratti: alcune pagine del romanzo *Le Benevole* di Jonathan Littell e una sequenza di *Schindler's List* (1993) di Steven Spielberg.

Le Benevole (*Les Bienveillantes*, 2006) è forse il caso letterario più importante degli ultimi anni. Insignito del *Grand Prix du roman de l'Académie française* e del Premio *Goncourt*, tradotto in decine di lingue e diventato un bestseller internazionale, il libro ha segnato la consacrazione del suo autore esordiente, il franco-americano Jonathan Littell. Questo fluviale romanzo-confessione dove l'immaginario aguzzino nazista Max Aue ripercorre la sua brillante carriera di genocida, dagli *Einsatzkommando* ai campi di sterminio, si può definire, sotto molti aspetti, un'opera di modernariato letterario: per la sua ambizione 'inattuale' di riproporre nei nostri tempi un romanzo titanico e smisurato alla Musil o alla Mann, per la sua pretesa di fare il verso alla letteratura più nera e radicale degli anni Venti e Trenta, da Jünger a Céline, ma ancor più per la sua riproposizione di tutti gli elementi del *nouveau discours* sul nazismo osservati da Friedlander: lo stridore tra il kitsch e il macabro; una visione del nazismo come eruzione di forze ctonie, scatenamento di tutti i dèmoni, e al tempo stesso luogo dell'ordine più algido e apollineo; un'erotizzazione del potere e una fascinazione per la distruzione totale, la rigenerazione attraverso il sangue, l'Apocalisse. Come mostra anche lo studio preparatorio di Littell per le *Benevole*, il saggio *Le sec et l'humide*, la costellazione culturale dell'autore è dominata da testi e riferimenti degli anni Settanta – in cima a tutti *Männerphantasien* (1977) di Klaus Theweleit.[28] Il suo romanzo è l'estremo 'riflesso' delle immagini della Shoah e del Terzo Reich diffuse attraverso tutto lo spettro della cultura di quel decennio, dal cinema d'autore ai fumetti.

Nel primo movimento del romanzo, che ha la struttura di una composizione musicale, Max Aue medita sull'ordine ricevuto dai superiori di compiere le azioni di sterminio degli *Einsatzkommando* fuori dalle mura delle città, così da impedire la presenza di spettatori e di curiosi, e torna alla pagina di Platone che abbiamo trovato già citata da Jean Clair (grande detrattore, peraltro, del romanzo di Littell, che considera una «apocalisse kitsch»):[29]

> Eppure anche il desiderio di vedere quelle cose era umano. Sfogliando il mio Platone, avevo ritrovato il passo della *Repubblica* al quale mi aveva fatto pensare la mia reazione di fronte ai cadaveri della fortezza di Lutsk: *Leonzio, figlio di Aglaione, mentre saliva dal Pireo costeggiando dall'esterno il muro settentrionale, si accorse che c'erano dei cadaveri che giacevano vicino al boia, e allo stesso tempo desiderava di guardarli ma provava ripugnanza e si volgeva dall'altra parte. Per qualche istante lottò con se stesso e si coprì il viso, ma poi, vinto dal desiderio, spalancò gli occhi e corse verso i cadaveri dicendo:* «*Ecco voi disgraziati, saziatevi di questo bello spettacolo*». A dire la verità, i soldati sembravano provare di rado l'angoscia di Leonzio, solo il suo desiderio [...]. Alcuni, era chiaro, godevano dell'atto in sé, ma quelli li si poteva considerare dei malati, ed era giusto farli cercare e affidare loro altri compiti, o addirittura condannarli se passavano i limiti. Quanto agli altri, che la cosa gli ripugnasse o li lasciasse indifferenti, la eseguivano per senso del dovere e dell'obbligo, e così godevano del proprio zelo, della propria capacità di portare a termine con successo un compito tanto difficile nonostante il disgusto e l'angoscia: «Ma io non provo nessun piacere a uccidere», dicevano spesso, godendo così del proprio rigore e della propria virtù.[30]

Questo godimento «del proprio rigore e della propria virtù» a cospetto di montagne di cadaveri è il perfetto equivalente dell'*Anstand* per il quale Himmler elogiava i suoi uomini. Ma, come abbiamo già visto, in questo ritrarsi dal compiacimento volgare dell'uccisore si annida un compiacimento di secondo grado, il sentimento euforico di un'oscura sublimità del crimine. Ne troviamo conferma in una pagina che cade un po' più in là nel romanzo:

> Devo precisare che tornavo regolarmente ad assistere alle esecuzioni, nessuno lo pretendeva,

> ci andavo di mia iniziativa. […] Infliggendo a me stesso quel penoso spettacolo, ne avevo il presentimento, non miravo a dar fondo allo scandalo, all'insormontabile senso di una trasgressione, di una mostruosa violazione del Bene e del Bello, ma accadeva piuttosto che quel senso di scandalo si consumasse da sé, e infatti ci si abituava, alla lunga non si provava più quasi nulla; così, quel che cercavo di recuperare, disperatamente ma invano, era proprio quello choc iniziale, quella sensazione di una frattura, di uno squassarsi infinito di tutto il mio essere; al suo posto ormai provavo solo un'eccitazione tetra e angosciosa, sempre più breve, acida, confusa con la febbre e con i miei sintomi fisici, e così, lentamente, senza esserne davvero consapevole sprofondavo nel fango mentre cercavo la luce.[31]

Aue attraversa dunque l'orrore spalancando gli occhi in cerca dell'esperienza sublime. Ma se il sublime nel discorso di Himmler era un'affermazione virile del soldato davanti allo spettacolo della distruzione, qui è al contrario un'ebbrezza di dissoluzione, di spossessamento. Più che Kant, Aue riporta alla mente Georges Bataille: la «frattura», lo «squassarsi infinito» come via che porta alla «luce». Le vittime messe a morte non sono che marionette di un gioco cosmico che ha per posta la sua illuminazione estatica. E questa illuminazione gnosticheggiante su un cosmo malvagio in cui era meglio non esser nati – il basso continuo 'tragico' del libro, che si richiama all'*Orestiade* di Eschilo – ha bisogno, per dispiegarsi appieno, di un'immolazione, di una continua effusione del sangue. Aue scrive come un membro del *Collège de Sociologie* intrufolato chissà come nelle SS (Littell ne fa peraltro un lettore di Blanchot!), uno gnostico votato al *bas matérialisme*, un nazista 'della mano sinistra', eppure questa sua eresia partecipa pienamente della logica genocida delle elite naziste, illustrata da LaCapra a partire dal discorso di Posen:

> Riferendosi allo «spettacolo» di un numero sempre più grande di cadaveri, Himmler allude a una sorta di esperienza-limite iniziatica e radicalmente trasgressiva per i perpetratori nazisti – un indicibile rito di passaggio che implica qualcosa di simile a un sacrificio, la vittimizzazione e la rigenerazione attraverso la violenza.[32]

Il *Rausch* trionfa nelle pagine di Littell, che sgrana gli occhi come Leonzio ma non compie la miracolosa alchimia trasfigurante di Music, non mette nessun filtro tra le pulsioni tenebrose del suo protagonista e i «fratelli umani» (cioè i lettori) a cui si rivolge. La sua adesione integrale al punto di vista del carnefice fa delle *Benevole* un ultimo e più insidioso 'riflesso' della retorica nazista:

> Zoran Music poteva, anche dieci o vent'anni dopo, dipingere dei carnai, perché vi era sfuggito […]. Si può immaginare un giovane pittore fare oggi la stessa cosa e lanciarsi in un simile 'plagio di cadaveri'? Eppure è proprio quel che si fa nel registro letterario nelle pagine delle *Benevole*, per il più grande piacere dei voyeur, non dei testimoni.[33]

L'esperienza 'sublime' dei carnefici è un nodo quasi inestricabile, e non è un caso che Friedlander si appelli già nel titolo del suo saggio al «disagio dell'interpretazione storica» e che LaCapra, al termine di alcune pagine assai involute che hanno Friedlander per diretto interlocutore, arrivi a constatare la presenza di un *tangled web*, una «rete ingarbugliata» di significati che tiene assieme «il trauma, il perturbante, il sublime, il sacro secolarizzato e la logica sacrificale».[34] Sono i segni del fallimento della teoria, a cui queste pagine non hanno certo l'ambizione di rimediare.

Dove non arrivano le lente e faticose scalate degli studiosi, con i loro picchetti e le loro imbracature, spesso arrivano d'un balzo le opere d'immaginazione. *Schindler's List* è sotto questo aspetto una portentosa macchina teorica, e non solo perché ha messo in moto una vastissima letteratura critica (che ci si rammarica non sia più vasta ancora, e più profonda)[35] ma anche perché ha elaborato, con gli strumenti del cinema, i principali dilemmi teorici della Shoah e della

sua rappresentazione. La famigerata *shower scene* dove le deportate ad Auschwitz sentono con sollievo scorrere l'acqua dalle docce da cui si attendevano il gas, per esempio, dietro l'apparenza di una scena da B-Movie erotico o da film horror è una lezione magistrale di etica dello sguardo che sonda i limiti della rappresentazione rispetto alla morte nelle camere a gas, come è stato mostrato dai suoi interpreti più sottili.[36] Ma la sequenza a cui intendiamo dedicarci è un'altra, ed è stata sistematicamente trascurata (con una sola eccezione)[37] dagli studi critici, malgrado essa segni l'ultima apparizione della bambina con il cappottino rosso, simbolo del film e chiave di volta della conversione di Schindler da industriale cinico e opportunista a salvatore di vite umane. La sequenza si svolge a Chujowa Gorka, in Polonia, nell'aprile del 1944. Amon Goeth (Ralph Fiennes), comandante del lager di Plaszow e grande antagonista di Oskar Schindler (Liam Neeson), ha ricevuto l'ordine di esumare e cremare i corpi degli oltre diecimila ebrei uccisi a Plaszow e nella liquidazione del ghetto di Cracovia: il campo dev'essere smantellato, e i prigionieri condotti nel più grande e organizzato campo di Auschwitz.

Schindler's List, com'è noto, è la trasposizione cinematografica di un'inchiesta storica in forma di romanzo, *Schindler's Ark* (1982) dello scrittore australiano Thomas Keneally. Come nel caso della *shower scene*, che Spielberg immaginò 'dilatando' poche righe del tutto marginali nel libro di Keneally, anche qui è utile tornare al brano ispiratore della sequenza:

> Durante una visita immediatamente prima del suo compleanno, Oskar aveva visto la fila di pire sul dorsale sovrastante le officine. Una settimana dopo, aveva notato che quella macabra attività era aumentata. I cadaveri venivano estratti dalla terra da prigionieri maschi che lavoravano con la bocca e il naso coperti. I corpi venivano trasportati su coperte, carriole e lettighe fino alle cataste approntate per il rogo. Quando la pira, a forza di strati, raggiungeva l'altezza della spalla, veniva irrorata di benzina e accesa. Pfefferberg aveva osservato con orrore che le fiamme davano ai cadaveri una vita temporanea: li aveva visti contorcersi e allontanare da sé i legni ardenti, con le membra protese e la bocca spalancata in un estremo grido. Un giovane SS correva in mezzo alle pire agitando la pistola e urlando ordini frenetici.
> La cenere dei morti ricadeva nell'aria e sui panni stesi ad asciugare nei giardini delle ville degli ufficiali. Oskar era stupito per il modo in cui i soldati consideravano quel pulviscolo nell'aria, come se si trattasse di onesti e inevitabili residui industriali.[38]

Steven Spielberg, *Shindler's List*, 1993

Quel giovane membro delle SS che corre in mezzo alle pire «agitando la pistola e urlando ordini frenetici» diventa, nel film, l'incarnazione più vivida del *Rausch* degli sterminatori e della loro via al sublime. La centralità della sua apparizione è sottolineata dalla piccola 'infrazione' linguistica di un lungo sguardo in macchina d'interpellazione, che sembra invitare lo spettatore a specchiarsi nell'esaltazione omicida. Incorniciato dalle fiamme alle sue spalle, il soldato grida come un posseduto, ha un accenno di febbrile ilarità carnevalesca, e i generici «ordini frenetici» che gli mette in bocca Keneally diventano qui un distillato di kitsch wagneriano: «So ist es! Walhalla! Walhalla läuft hier!» («È così! Il Walhalla! Qui è in atto il Walhalla!»). Presa isolatamente, l'inquadratura potrebbe esser letta come l'equivalente cinematografico delle strategie retoriche di Littell, un modo per tendere un sortilegio allo spettatore, trascinarlo nel punto di vista del carnefice e far sì che condivida la sua tenebrosa esaltazione.

Quell'apparizione, tuttavia, è al centro di una sequenza che, a dispetto della sua brevità, rivela una complessità e una densità altissime. A legare le inquadrature è la continuità della musica

extradiegetica: *Immolation*, sorta di requiem composto dall'autore della colonna sonora John Williams, dove un coro intona il verso di una preghiera ebraica, «Im chayeinu, anu notnim chayim» («Con le nostre vite, noi diamo la vita»). La sequenza si apre con un sole scialbo minacciato da nuvole scure. Le successive inquadrature ci svelano che si tratta della cenere dei corpi cremati, che piove sulla città: piove sui bambini che giocano a pallone con un ufficiale nazista, in piena naturalezza; piove su un'elegante signora a passeggio, che ne resta turbata per un istante ma prosegue il suo cammino; piove su Schindler stesso, che rimuove la cenere dalla carrozzeria della sua automobile, si sofferma a scrutarla e capisce che qualcosa di terribile sta accadendo. Da qui parte il secondo atto della sequenza, che corrisponde a un'intensificazione drammatica della musica extradiegetica: siamo ora tra le pire e le fosse comuni riaperte, dove le SS urlano ordini tappandosi il naso per non sentire l'odore della carne bruciata e i prigionieri trasportano cadaveri sui carretti. Dall'alto della collina, minuscole sagome di soldati osservano o sorvegliano lo scenario di distruzione, ma l'inquadratura è fagocitata dal fumo denso e nero. L'azione è convulsa, e ritorna la camera a mano nervosa e mobile che avevamo visto all'opera nella sequenza della liquidazione del ghetto, a cui questa sequenza è legata tematicamente (essa segna infatti una nuova tappa della presa di coscienza di Schindler, sottolineata dall'apparizione della bambina). A questo punto, tra il fuoco, il fumo e il crepitìo assordante, erompe il *Rausch* del giovane membro delle SS. Ma la sua esaltazione wagneriana è subito 'straniata' dai discorsi burocratici di Goeth, che su un fondale di fiamme si lamenta con Schindler per le seccature organizzative comportate dall'ordine dei superiori. Ed è a questo punto che Schindler vede passare su uno dei carretti il cadavere della bambina con il cappotto rosso. La sequenza si chiude sul suo lungo primo piano sconvolto.

Tutti gli elementi della «rete ingarbugliata» sulla cui analisi LaCapra si è intrattenuto faticosamente per pagine sono qui radunati in poche inquadrature, a incorniciare l'esplosione centrale del *Rausch*: il sublime negativo, il perturbante (l'accostamento di quotidianità e orrore, i bambini che giocano con l'ufficiale sotto la pioggia di ceneri umane, Goeth che fa ordinari calcoli burocratici in pieno inferno), così come il sacro secolarizzato e la logica sacrificale. Ma la logica sacrificale degli sterminatori, la loro esaltazione neopagana per la rigenerazione attraverso il sangue (l'evocazione del Walhalla davanti alle pire) è, nella teologia implicita di *Schindler's List*, contrapposta alla misteriosa fecondità spirituale della morte delle vittime, a cui allude la preghiera di *Immolation* («Con le nostre vite, noi diamo la vita»).

Il sublime dei carnefici non è che un fracasso ininterrotto da cui bisogna distogliersi per percepire il colore rosso di *una* vittima.

---

[1] J. RANCIÈRE, *Le destin des images*, Paris, La fabrique éditions, 2003, p. 125. La migliore confutazione polemica della retorica dell'irrappresentabile è in G. DIDI-HUBERMAN, *Images malgré tout*, Paris, Les Editions du Minuit, 2003. Cfr. anche S. Friedlander (ed. by), *Probing the Limits of Representation. Nazism and the "Final Solution"*, Cambridge-London, Harvard University Press, 1992. In italiano, cfr. il recente A. MINUZ, *La Shoah e la cultura visuale*, Roma, Bulzoni, 2010, pp. 113-143.

[2] Cfr. J.F. LYOTARD, *Le Différend*, Paris, Les éditions de Minuit, 1983, § 93, p. 91.

[3] Per una ricognizione sugli incontri teorici tra Shoah e sublime, cfr. Z. BRAITERMAN, *Against Holocaust-Sublime. Naive Reference and the Generation of Memory*, «History and Memory», XII, 2, Fall/Winter 2000, pp. 7-28. Cfr. anche B. LANG, *Holocaust Representation. Art within the Limits of History and Ethics*, Baltimore-London, The Johns Hopkins University Press, 2000.

[4] P. NOVICK, *The Holocaust in American Life*, New York, Houghton Mifflin Company, 1999, p. 212.

[5] V. JANKÉLÉVITCH, *L'imprescriptible*, Paris, Editions du Seuil, 1986, p. 29.

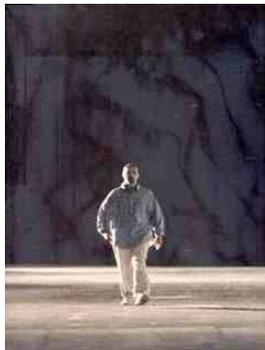
[6] Cfr., tra gli altri, L. JURGENSON, *L'expérience concentrationnaire est-elle indicible?*, Paris, Éditions du Rocher, 2003; L. PIPET, *La notion d'indicible dans la littérature des camps de la mort*, Paris, L'Harmattan, 2000; M. RINN, *Les récits du génocide: Sémiotique de l'indicible*, Lausanne-Paris, Delachaux & Niestle, 1998; J.E. YOUNG, *Writing and Rewriting the Holocaust. Narrative and the Consequences of Interpretation*, Bloomington-Indianapolis, Indiana University Press, 1988.

[7] G. WAJCMAN, *L'objet du siècle*, Lagrasse, Verdier, 1998, p. 225.
[8] Per una visione d'insieme, cfr. B. SAINT GIRONS, *Fiat lux, une philosophie du sublime*, Paris, Quai Voltaire-Edima, 1993.
[9] K. NIV, *Life is Beautiful but not for Jews. Another View of the Film by Benigni*, Lanham-London, Scarecrow Press, 2003, p. 48. Un'argomentazione simile è condotta, autorevolmente, da L.L. LANGER nel saggio *Life is not beautiful* in ID., *Using and Abusing the Holocaust*, Bloomington-Indianapolis, Indiana University Press, 2006, pp. 30-47.
[10] K. NIV, *Life is Beautiful but not for Jews*, cit., p. 10.
[11] Ivi, p. 8.
[12] *Ibidem*.
[13] J. CLAIR, *La barbarie ordinaria. Music a Dachau*, Torino, Umberto Allemandi & C., 2001, p. 18.
[14] Ivi, pp. 80-105.
[15] Ivi, p. 33.
[16] Cfr. A. LAUTERWEIN, *Paul Celan*, Paris, Belin, 2005. Lauterwein ha anche condotto un'interessante analisi incrociata tra la poesia di Celan e la pittura di Kiefer in ID., *Anselm Kiefer et la poésie de Paul Celan*, Paris, Éditions du Regard, 2006.
[17] Cit. in F. SPOTTS, *Hitler and the Power of Aesthetics*, Woodstock-New York, The Overlook Press, 2002, p. 196.
[18] Cit. in M. MARRUS, *L'Olocausto nella storia*, Bologna, Il Mulino, 1994, p. 45. La traduzione contenuta nell'edizione italiana del testo di Marrus è stata qui rimaneggiata in alcuni punti per renderla più aderente all'originale.
[19] Cfr. S. FRIEDLANDER, *On the Unease in Historical Interpretation*, in ID., *Memory, History and the Extermination of the Jews of Europe*, Bloomington-Indianapolis, Indiana University Press, 1993, p. 110; sulla traduzione di Rausch, cfr. anche D. LACAPRA, *History and Memory: In the Shadow of the Holocaust*, in ID., *History and Memory after Auschwitz*, Ithaca-London, Cornell University Press, 1998, p. 40.
[20] S. FRIEDLANDER, *On the Unease in Historical Interpretation*, cit., p. 115.
[21] Cfr. D. LACAPRA, *Representing the Holocaust: History, Theory, Trauma*, Ithaca-London, Cornell University Press, 1996, p. 108.
[22] «Non è traducibile, proprio come *decency* o *honnêteté*, ed è (per lo meno oggi) ancora più ambiguo e difficile da definire di queste parole chiave appartenenti a sistemi di virtù stranieri o del passato. Che cos'è questo *Anstand* tedesco? […] Includeva cose quali l'onestà, la coscienziosità, la pulizia, la puntualità, l'affidabilità nel lavoro assegnato; la diffidenza verso ogni forma di eccesso e ogni vistosità, ogni ambivalenza, ogni ambiguità; e l'obbedienza all'autorità» (C. AMERY, *Die Kapitulation oder deutscher Katholizismus heute*, Reinbek, Rowohlt, 1963, cit. in E. VOEGELIN, *Hitler e i tedeschi*, Milano, Medusa, 2005, pp. 79-80).
[23] *Ibidem*.
[24] «L'impiegato esplode, selvaggio e bellicoso, vuole ancora obbedire, ma solo come soldato, combattente e credente. […] le tenebre non avevano mai dovuto tollerare un commercio così intenso con dei piccolo borghesi, tanta perfidia, volgarità e provincialismo ostinato, tanta Edda in pirografia, tanti motti in sassone» (E. BLOCH, *Eredità del nostro tempo* [1935], Milano, Il Saggiatore, 1992, pp. 87-88).
[25] S. FRIEDLANDER, *Réflets du nazisme*, Paris, Seuil, 1982, p. 22.
[26] Ivi, p. 23.
[27] Cfr. E. FRIEDLANDER, *Some Thoughts on Kitsch*, «History and Memory», *Passing into History: Nazism and the Holocaust beyond Memory - In Honor of Saul Friedlander on His Sixty-Fifth Birthday*, IX, 1/2, Fall 1997, pp. 376-392.
[28] Cfr. J. LITTELL, *Le sec et l'humide*, Paris, Gallimard, 2008.
[29] J. CLAIR, *Une apocalypse kitsch*, «Commentaire», 116, t. 29, Hiver 2006-2007, pp. 1106-1107.
[30] J. LITTELL, *Le Benevole*, Torino, Einaudi, 2007, p. 97. Il passo è commentato largamente in E. HUSSON, M. TERESTCHENKO, *Les complaisantes: Jonathan Littell et l'écriture du mal*, Paris, François-Xavier de Guibert, 2007, pp. 135-144.
[31] J. LITTELL, *Le Benevole*, cit., p. 175.
[32] D. LACAPRA, *History and Memory*, cit., pp. 28-29.
[33] P.E. DAUZAT, *Holocauste ordinaire. Histoires d'usurpation. Extermination, littérature, théologie*, Paris, Bayard, 2007, p. 177.
[34] D. LACAPRA, *History and Memory*, cit., p. 40.
[35] Un punto di partenza è Y. Loshitzky (ed. by), *Spielberg's Holocaust. Critical Perspectives on Schindler's List*, Bloomington-Indianapolis, Indiana University Press, 1997.
[36] Cfr. L. SAXTON, *Haunted Images. Film, Ethics, Testimony and the Holocaust*, London-New York, Wallflower Press, 2008, pp. 76-79; G. WEISSMAN, *Fantasies of Witnessing. Postwar Efforts to Experience the Holocaust*, Ithaca-London, Cornell University Press, 2004, pp. 176-182. Per una discussione della *shower scene* e del dibattito nato intorno a essa, cfr. anche G. VITIELLO, *Il testimone immaginario. Auschwitz, il cinema e la cultura pop*, Napoli, Ipermedium libri, 2011, pp. 147-152.
[37] Cfr. F. EVERS, *Vexierbilder des Holocaust: Ein Versuch zum historischen Trauma in der Populärkultur*, Berlin, Lit Verlag, 2011, pp. 34-49.
[38] T. KENEALLY, *La lista di Schindler*, Milano, Frassinelli, 2004, pp. 239-240.

Studying Darkness in Order to Understand the Light. An Encounter with Bill Viola

a cura di Valentina Valentini

The following text is the second part of a transcribed conversation between Bill Viola and Valentina Valentini, which took place at Centro Arts Santa Mònica in Barcelona on September 13th 2009, on the occasion of the awarding of the XXI Premi Internacional Catalunya to Viola. Some students asked him questions about his work. Part of the answers provided by the artist are here reproduced. The first part Video is part music part painting *has been published in the online journal* Prospero. Rivista di Letterature Straniere, Comparatistica e Studi Culturali, 3, 2012. *The text has been transcribed by Valentina Ajmone Marsan.*

Respecting the screen: Juan Downey[1]

I was Juan Downey's assistant, and I knew him quite well. When he died, I think in the mid-nineties, it was very sad because he died too young. He was Chilean, from Latin America. He was an intellectual, a kind of abstract expressionist intellectual. He was very free and open, he taught me a lot of things when I worked with him and one of them was to respect the screen, the monitor, because it's our instrument. «A musician doesn't take his violin and just throw it down, he has a special place for it, he respects it». And he was also very interested in history. He made a beautiful piece which I was actually participating in. An installation about Plato's cave with people wearing an instrument that reads the electrical impulses in the brain. And he had seven or eight people sitting, trying to meditate with their eyes closed, facing the wall, in front of these people was their own self image on a screen, a monitor, and he put a light at the back of the room, so when the people came in to see this performance their shadows were projected on the wall. Very beautiful piece, just the movement of life and these completely still people, with their eyes closed, like Buddha. He was a very interesting man and artist.

Video is part music part painting

A video is related to music because it is movement, because it is a kind of score, so music and the notes are a time form, and if you take away the music and put a video screen there and you play it, that is also a time form. And as any musician knows, you have to really understand the work to feel it: video is part music part painting, it is the material certainty of painting and the temporal fragility of music, it has both of those. To make it work with music you have to be very careful and you have to really think about it. That's why I really don't like at all MTV and VH1 and all these music video things, because I think it's too simplistic. They hear the beat of the music and they are changing the images. Or they are trying to tell some kind of story with characters, it is not *synestesia*, with all the senses being connected, that was a very sophisticated way conceived by the Greeks to think of image and sound, music and dance. We have that a little bit in opera today, opera is having a resurgence, and there are new contemporary operas being made, after Wagner's idea of the *Gesamtkunstwerk*, the total art work of all the disciplines of art. And now that video has been given a life through movement from electricity, video now images the plastic arts, now it can also participate in this movement of the soul.

The most precious thing that you have is your unconscious self

The early days of video were so special, it is hard to understand it today for students who did not live those years. The reason why I've done what I've done is partly luck – because I happened to be born at the same time television was born, 1950-51 – and partly skill: you learn your skills, you learn your technique, but you can't learn your luck! And so my life is exactly paralleling this new electronic technological revolution right up to today. I feel like a fish in the water with this medium, it is natural for me. And for you now coming into the world, you have all these machines that are already existing, they are already made. So it seems like «Where do I fit in? What's the place for me?». But the human mind is broad and deep and I know that you young people understand technology in this world in a way that I don't. I had to really work to understand, because it was difficult. It didn't exist before, so I had to learn. It took us months, years, decades to really be able to control the medium, it is like when you learn the piano, at first you're just pushing the notes. It is very conscious, you're thinking about everything, it is very hard, you are teaching your hand, teaching your brain, your eye, how to play. And then you practice, practice and practice, you do it over and over and over again. A baby trying to pick up a glass does it over and over again: he is programming the brain with repetition. So, there is a moment when the piano player can sit at the piano and close his eyes and then from that moment, when there is no thinking, no conscious action, then arrives music. Music does not exist until that moment, it does not exist until we get ourselves, our mind, out of the way. There is a direct connection between the heart, the unconscious self, which I don't myself understand, and the world. You have a conscious ego-heart, but the essential point is when you yourself disappear and something else inside you is making the work. So it is not conscious for you, it is the deepest, most precious thing that you have, it is your unconscious self.

I believe in training, I believe in craft, I believe in practice, I believe in work

Let me just talk a little bit about masterpieces, because I think masterpieces are one of the most dangerous, misleading aspects of our categorizations and descriptive systems of art. I believe in training, I believe in craft, I believe in practice, I believe in work. In a way video is too easy, because you just push the button and you have an image. But if you stop there, you are not an artist, you are just a button pusher. You have to take something from yourself, like a kind of sacrifice, painful, that has to go into that image, into that video. That's the difference. So the idea of falling is probably one of the most fundamental aspects of what we do, it is the time when you exceed your abilities. I know a lot now about video, I have been alive for quite a while and I feel like I have a large knowledge base about this craft, this medium and my work. But the thing that interests me most right at the moment is what is around the corner that I can't see, not what I have. I don't want to eat my tail – which you see sometime. It's difficult being an artist. Sometimes you get stuck and you just keep going and making the same thing, or sometimes you stop. I had a creative block in 1988, two years where I couldn't work. It was absolutely horrible, it was frightening, it was disturbing, I felt I was finished. No inspiration. And when I looked at all

of the notebooks I wrote at that point later after I got through this and started to work again, I realized that in those books was contained the next ten years of my work. It was terrible, because at that time I thought it was shit. But the centre of the heart, the eye of the heart knew that it was really profound and important. But at that time I said to myself «that's not good enough, no one will like that, they won't like that, they won't understand that», so it was a real dance between the conscious and the unconscious. Let me get back to masterpieces. Many of the people who teach us art, in the world of museums, who curate the art, who describe the art, give us some real insight without being themselves artists. The best way to know yourself is to talk to someone else and feel yourself reflected in another person, in another place and have a dialogue. That's fantastic but in terms of artistic practice we are taught to study the masterpieces – and I love some of the great painters in history, I've looked at their works, I've been inspired by their works. But what does an artist really need to know? Not the masterpieces. The masterpiece is the finished work, it's the end, the last stop on the train. It's where you get off, the track ends. So we don't want to arrive at the end too quickly in life, generally speaking, but I think of Edmond Hillary on top of the Everest, this beautiful picture with the flag, the mountain, he's standing there, he conquered Mount Everest. That's what all the public wants to see, that's what all the museums want to see, that's what TV wants to see. What do we artists want to see? What do I want to know? I want to know what coat he had that he could stay warm. I want to know what kind of boots he had that could catch the ground and why he chose to go the right side, then the north side, and go the wrong way, and come back. When did he think he was lost and about to die? I want to know all of the things that led up to getting to the top. Our work instead is never finished, it is the process of creation, which is a gift. That's why you don't own your art, nobody owns art. Art is a gift from the cosmos to you, and you pass it on to people, you keep it moving through yourself. So it's really important to look at the failures of artists. The failure is your greatest blessing. When you run out of ideas, when you feel empty, when you make a mistake, when you can't solve an image, when you can't solve something you are working on, that is a blessing. Because it means that you are empty at that moment. And the most important thing that I've learned all these years is that we get moments of great inspiration. I've had them, not many, but a good number of really powerful revelations. I feel the piece, I can see it in my mind, I feel created, I am inspired and I want to go to my studio and make something. I have the vision and it is complete, that's rather rare. That's what we think these big famous artists you hear about are doing all the time, it is not true, they are not actually doing that all the time, so it is more important for you to learn how to work from a position of weakness, not of strength, because weakness is going to be the more usual state that you will be in, feeling «How can I possibly make a video like Bill Viola, how can I possibly make a piece like Titian, how can I get on the mountain like Hillary with the flag?». You feel weak, you feel small. I do all the time, I still feel that way. But that's really what you need to do! Our Zen teacher said to

me one day – we were staying there with him and I was explaining something I was doing that was complicated – and he just looked at me and hit me in the head! And he said «No thinking!», he said «Too much», he said «Just let it come out, like the last breath». The last breath of the human being which we all will have is one of the most beautiful things in the world, it's just release. So falling is so valuable. When you develop your skills, when you have your knowledge you start to feel you are connected with the medium you are working in, you are moving forward, it's clicking, everything is coming together for you and you are moving. When you finally feel «Ok I know this, I can do this», when you look around and you see you have a skill that is better than a lot of other people around you, that's exactly the time you are getting to the danger point actually, if you are too confident, that is the danger point. That is the time when you walk right to the edge, and you take a step beyond, and you don't look at the bottom if there are rocks in the water on which you might hurt yourself. And even if you step off the cliff, you will be safe. What happens at the moment you step off is you exceed your own abilities. The great masters, the ones who do make masterpieces, Titian, Rembrandt, Pontormo, Rothko, took that step where they stepped beyond what their art professor taught them, beyond what the culture taught them.

When you have nothing in your training to guide you, that is where creativity starts. It is not creative to just repeat what your professor said all the time, that is not creative, you need that to get going, but ultimately creativity is a risk. The great masters, who we think were the master technicians, took that step, and they fell with nothing, no techniques, no training, none of their knowledge helped them at that moment and so they took what we say in English is a leap of faith, they went on faith, not solid knowledge but faith. And unless you make that leap throughout your life, large or small, it doesn't have to be big and dramatic, it can be small, you have to keep making those leaps into the unknown.

Loss is more important than gain, to lose something is really to understand it

The name of this piece I presented at the Venice Biennale in 2007 is *Ocean without a shore* and it had to do with the idea of the dead coming back to our world, or I should say the fragility and transparency that we all feel and know through the relationship between death and life. The threshold, the barrier between life and death is not a great stone wall like a castle, it's the most delicate thin fragile surface, it is almost like a soap bubble, it is so easy to go through this threshold to the other side, much more easy than you know. As you get older, when you go on in life you gain the knowledge of death, you understand it much better and you know how easy it is to go there. After losing both my parents in the nineties I became very aware of death and its presence in our world. I want to give you a quotation by Ibn Arabi, a great Sufi master who lived in Andalusia in 14th century, because he said some incredible things. The Sufi is someone who studies darkness in order to understand the light. That's another good suggestion for artists: if you want to understand something, study its opposite. That's how you will know its death. And he also said about ourselves the self is an ocean without a shore, it has no beginning and no end in this world and the next. So right now we are sharing this moment temporarily, human beings are born, we will die, we come from the world of the unborn and we will eventually go to the world of the dead which are both eternal, but in our life we have a very specific line.

You have in your body these little cells, these little organisms called mitochondria, they exist in your cells and they transform sugars into energy for your body. But they are not human, they are independent little creatures, little tiny microscopic creatures that give us the ability to move our arms, to speak, and they made a deal with our bodies so that they could stay in a safe place. They have been in our body directly without breaking from all the parents, our grandparents, our great-grand parents, all the way back and when we go they will continue on in somebody else, keep going in our children. Buddha said something very beautiful especially good for artists. He said «No fire or wind, birth or death can erase your good deeds». So everything you do with your art, with your friends, your family, everything you do will last, there will be wars, there will be floods, there will be all sorts of stuff, but when you did a good deed, you helped someone, you taught someone something, you passed on knowledge to someone, you gave a gift to someone, that can never be erased, ever. That's the true meaning of happiness, everything we do has a meaning in eternity. So I have become very aware of the dead since my parents died, I was with my mother and my father, 8 years apart, when each of them died, holding their hands. So I know a lot about death personally, and the emotions that come with it, which are probably the deepest form of knowledge. Loss is much more important than gain, to lose something is really to understand it. So let me read this poem:

Hearing things more than beings,
listening to the voice of fire,
the voice of water.
Hearing in wind the weeping bushes,
sighs of our forefathers.
The dead are never gone:
they are in the shadows.
The dead are not in earth:
they're in the rustling tree,
the groaning wood,
water that runs
water that sleeps
they're in the hut, in the crowd
the dead are not dead.
The dead are never gone,
they're in the breast of a woman,
they're in the crying of a child,
in the flaming torch.
The dead are not in the earth:
they're in the dying fire,
the weeping grasses,
whimpering rocks,
they're in the forest, they're in the house
the dead are not dead.[2]

Le immagini nel testo sono frame del video di Bill Viola *The Crossing*, 1996 (Archivio privato di Valentina Valentini).

[1] Juan Downey (1940-1993) was a Chilean video artist.
[2] The author of the poem is the Senegalese poet Birago Diop (1906-1989).

n. 1, gennaio-giugno 2013

TOMMASO MELILLI

L'accanto della prosa. Jonathan Littell lettore di Francis Bacon

Jonathan Littell's latest works are closely linked with each other with respect to both form and content. Triptyque. Trois études sur Francis Bacon *is an essay about the work of the Dublin-born painter;* Une vieille histoire *is an unconventional novel in which the same story is told twice by using almost the same plot and means in order to create something new. In* Triptyque *Littell looks for the «grammar of Francis Bacon's paintings», by focusing mainly on the codes and uses of the triptych form.* Triptyque*'s cover shows one of the documents found in Francis Bacon's workshop, considered to be one of his first triptych draft, called* Three studies for figures at the base of a crucifixion. *This document embodies a poetical device that Jonathan Littell put in the background of his narrative piece.* Une vieille histoire *reproduces the concept structure of two figures connected with each other by meticulous correspondences and* mises en abyme. *By exploring this poetical link between* Triptyque *and* Une vieille histoire*, the author will also deal with Maurice Blanchot's first novel,* Thomas l'Obscur. *Rewritten after nine years and greatly reduced in its length, this one-in-two book could be a relevant reference for Jonathan Littell works.*

La grammatica di Francis Bacon e l'enigmatico treppiede

Leggere le opere di Jonathan Littell inquadrandole nel campo editoriale francese contemporaneo può rilevarsi particolarmente istruttivo. Dopo lo straordinario successo ottenuto nel 2006 con *Les Bienveillantes*[1] sono apparsi numerosi piccoli volumi, molto diversi fra loro per contenuti e impostazione e lontanissimi dal grande affresco narrativo sul nazismo. È tuttavia possibile tracciare alcune linee che l'autore è andato sviluppando negli anni immediatamente successivi al suo imponente esordio letterario. Da un lato troviamo una forma ibrida fra il saggio e il reportage, sulle cui specificità occorrerà ritornare, e dall'altro una sorta di puro *récit*, con predilezione per forme brevi e un registro stilistico decisamente più ricercato. Ciascuna di queste due linee, che sono appunto a pieno titolo due registri di scrittura, può dirsi il risultato di una biforcazione di ciò che *Les Bienveillantes* sintetizzano nel grande progetto romanzesco: divulgazione di una ricerca approfondita e schietta narrazione.

Ora questi due filoni corrispondono alle due principali dimore editoriali dell'autore franco-americano: i saggi, tra i quali si annovera un'analisi del caso Léon Degrelle (*Le sec et l'humide*),[2] sono editi da L'Arbalète, leggendaria piccola casa editrice francese della prima metà del secolo scorso, recentemente trasformata da Gallimard in una collezione diretta da Thomas Simonnet (il cui ruolo, come si vedrà, non è da trascurare); i testi più marcatamente narrativi, al contrario, sono editi, spesso in edizioni a tiratura limitata, da Fata Morgana, raffinata casa con sede a Montpellier.

Triptyque. Trois études sur Francis Bacon[3] è un volume composto di tre saggi che affrontano, ciascuno secondo un suo taglio preciso, l'opera pittorica di Bacon; originariamente redatti in inglese e tradotti in francese dall'autore,[4] questi tre saggi s'iscrivono a pieno titolo a quel genere di *écrits sur l'art* di cui è puntellata la tradizione della letteratura francese moderna. Da Mallarmé a Malraux (nei confronti del quale l'autore si permette, per esempio, una secca presa di distanza),[5] e senza ovviamente dimenticare quel grande precedente che è, rispetto a Bacon, la *Logique de la sensation* di Gilles Deleuze, Littell riproduce e reinventa una tradizione letteraria dall'*allure* sovente estemporanea, spesso relegata ai margini delle 'opere complete' e tanto letta quanto generalmente poco gradita agli addetti ai lavori delle discipline artistiche.

In uno dei non numerosissimi contributi critici apparsi in Francia su *Triptyque*, viene sottolineata la singolare amalgama tra la notevole erudizione e dimestichezza con la letteratura

specialistica mostrate dall'autore e, al tempo stesso, formule ed espressioni mutuate da registri di scrittura assai più liberi:

> Parallèlement, et assez abruptement, le texte affiche aussi sa nonchalance et sa totale liberté par rapport à l'exercice érudit, en livrant des sources anonymes et non scientifiques: une «amie» par exemple («ce que m'écrit une amie au sujet de la controverse iconoclaste», p. 102), un «livre» dont on ne connaît ni le titre ni l'auteur («J'ai lu un livre et j'ai compris certaines choses», p. 89).[6]

Ricerca erudita, dunque, affiancata da esposizione confidenziale delle più varie considerazioni. Come già detto in precedenza, *Triptyque* rimastica il canone francese dell'*écrit sur l'art* facendo ampio uso degli strumenti stilistici propri del reportage: nel primo testo raccolto nel volume, intitolato *Une journée au Prado*, l'io scrivente racconta la propria visita al museo in compagnia di Manuela Mena Marqués, conservatrice e curatrice dell'ultima personale dedicata a Bacon. Sulle tracce del pittore, che negli ultimi anni di vita era solito visitare il museo madrileno in orario di chiusura in compagnia appunto di Manuela Mena, il reportage si sviluppa intervallando il resoconto della conversazione con la curatrice ad alcune citazioni dirette dei suoi studi, tanto che nel momento in cui appaiono i diacritici[7] non sempre è dato al lettore di capire a quali delle due fonti si faccia riferimento.

Ma veniamo ora alla sostanza dell'analisi dell'opera di Bacon che Littell propone in *Triptyque*. Più che di una chiave di lettura o di un'interpretazione, la proposta avanzata da Littell è dell'ordine del metodo; si tratta del cuore del secondo saggio, che si prefigge d'individuare nientemeno che la 'grammatica di Francis Bacon':

> La plupart des spectateurs, quand ils regardent un tableau de Francis Bacon, présument, presque sans y penser, que la figure humaine ou animale qui lui fait face est le sujet de ce tableau. Ce ne pas tout à fait ça: la figure est l'*objet* peint dans le tableau; le sujet, comme dans toute peinture, et pas seulement abstraite, est la peinture elle-même. C'est la peinture qui raconte de quoi elle parle. 'La peinture, expliquait Bacon à Franck Maubert dans les années quatre-vingt, est un langage en soi, c'est une langue à part.' En tant que telle, elle a sa phonologie (les relations de valeurs et de tons) et sa morphologie (la disposition des formes sur la toile), sa grammaire et sa syntaxe, dont l'organisation et l'articulation spécifiques, dans l'œuvre de chaque peintre, sont les seules choses qui peuvent nous apprendre à la lire.[8]

Si è di fronte, a quanto pare, a un approccio ben preciso alla pittura di Bacon. Strategia di accostamento all'opera d'arte non certo inclusiva, giacché, come verrà precisato in seguito, non sono appunto ammessi i più tradizionali strumenti dell'interpretazione («Pas symboliquement ou métaphoriquement»)[9] e, se risultano invece accettabili le categorie tradizionali della psicanalisi, si tende piuttosto a farle interagire in un reticolo concettuale ancorato ai puri dati pittorici, se non addirittura tecnici, piuttosto che inquadrare il tutto in un sistema interpretativo («Mieux vaut raisonner à partir des opération freudiennes classiques, la condensation, le déplacement, la substitution, le renversement, la déformation, etc.»,[10] «Mieux vaut aussi […] prêter attention à ce que lui-même appelait son 'imagination technique', *the technical imagination*»).[11]

Tuttavia, ciò che qui risulta più interessante, è l'idea che per 'leggere' la pittura si possa fare ricorso e prestare attenzione ad aspetti che alla pittura non appartengono se non per via paradossale, come appunto la grammatica e la sintassi. E non è tutto, perché il processo d'importazione di alcuni degli strumenti tipici del linguaggio e in particolare delle scienze testuali si spinge fino a riferirsi a «des figures de rhétorique telles que la métonymie et le synecdoque; car c'est aussi, dans une certaine mesure, de rhétorique qu'il s'agit».[12]

Si tratta dunque, in un certo senso, di trattare la pittura, e in particolare quella di Bacon, come se fosse 'testo linguistico'; non solo: siccome le opere appartenenti alle 'arti del discorso' sono

altrettanto e forse anche più soggette a quelle pratiche che per brevità definiremo interpretative, si potrebbe affermare, cercando di sintetizzare l'approccio auspicato dallo scrittore franco-americano, che è la 'lettera' della pittura a divenire qui oggetto di analisi. Prolungando il paradosso che vuole che si prendano di mira grammatica, retorica, forme e sonorità di un'arte (la pittura) cui, di per sé, evidentemente esse non appartengono, ci si avvicina a quello che è, a nostro avviso, l'esito letterario e poetico di questa escursione di Jonathan Littell nella pittura e nel discorso sull'arte. Resta da capire come, al netto di una discreta quantità di dichiarazioni d'intenti, questo studio 'letterale' della pittura baconiana possa essere messo in pratica, e soprattutto a quali conclusioni, eventualmente, questa prospettiva possa condurre.

La strada più agevole e al tempo stesso più produttiva, stando a Littell, è rintracciare le diverse e mutevoli apparizioni di forme e tratti ricorrenti, giacché se l'obiettivo è descrivere la retorica della pittura, è solo grazie a un puntuale confronto dei significanti che potranno emergere i significati di un linguaggio fondato su leggi proprie, non solo alla pittura in genere, ma ancor più al singolo pittore:

> Parce que les images circulent toujours d'une toile à l'autre, chaque fois modifiées, déformées, inversées, reflétées, il devient nécessaire, pour les lire, de suivre à la trace leurs déplacements, dans leur frénésie ou leur paresse, de rechercher les correspondances, les figures récurrentes de ce langage ou de cette rhétorique.[13]

Francis Bacon, *Study for a portrait*, 1991

L'impenetrabilità delle immagini di Bacon finisce presto coll'essere considerata alla stregua di un enigma, giacché Littell, facendo appello alla *Bild-Anthropologie*[14] di Hans Belting, sostiene che «l'image, réponse à l'énigme de la mort, fait découvrir à l'homme une nouvelle énigme dans l'image».[15] Si tratta quindi di confrontare gli enigmi fra di loro, e di far fronte alla strategia di composizione che a Bacon è peculiare, quella che porta tanto a maneggiare i grandi capolavori della tradizione pittorica occidentale (dove spiccano ovviamente Velázquez, Goya e Poussin) quanto, citando sempre Littell, a «autogén[érer] son iconographie, […], subvertissant ludiquement tout ce qu'il touche».[16]

Veniamo dunque a un esempio concreto di questo studio comparato degli enigmi. In *Triptych - Three Studies for Figures at the Base of a Crucifixion* del 1944, opera che Bacon sempre considerò inaugurale del suo percorso pittorico, appare, nel pannello centrale, una figura, posta al di sopra di un treppiedi non meglio identificato. Dopo averci assicurato quanto sia arduo definire la funzione e la reale esistenza di questo oggetto,[17] Littell intraprende la ricognizione delle occorrenze di quest'oggetto nei decenni successivi: esso infatti non apparirebbe più fino al 1988, quando Bacon riprende la sua opera inaugurale per offrirne una seconda versione decisamente più estetizzante, se è concesso il termine, oltre che imponente.[18] Se qui, dunque, il treppiedi non può che riapparire, ciò che è più interessante agli occhi di Littell è che a partire da quell'anno, quell'oggetto per lungo tempo scomparso dalle tele di Bacon, si ripresenta più volte fino alla morte del pittore. In particolare riappare nello *Study for a Portrait* del 1991, ritratto dell'amico Anthony Zych, che Littell definisce «un peintre mineur».[19] Vediamo come Littell 'legge' questa riapparizione dell'enigmatico treppiede:

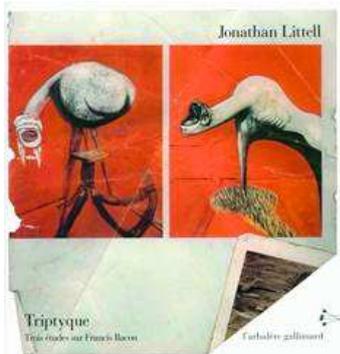
> Cette fois-ci, cependant, un petit objet blanc est posé sur le trépied, un bout de papier découpé avec une flèche dessus, qui ressemble à ces tickets qu'on prend à la poste ou chez le boucher quand on attend son tour. Comment l'interpréter? Cela dépendra à la fois de notre connaissance de la nature du rapport de Bacon avec Zych, et de l'idée que l'on s'est fait de

> son caractère. Si l'on est d'un tempérament généreux, on dira qu'il signifie à Zych: 'Ton tour viendra aussi.' Si l'on a une vision plutôt pessimiste de la nature humaine en général et de celle de Bacon en particulier, on pourra toutefois être tenté de lire: 'Tu veux être peintre, l'ami? Fais la queue.'[20]

Questo passaggio invita, alla luce di tutto ciò che è stato detto, ad almeno due considerazioni: in primo luogo emerge evidente l'approccio a sua volta ludico di Littell nel trarre le proprie conclusioni, secondariamente risulta problematico stabilire quanto il taglio di questa lettura si attenga alle dichiarazioni d'intenti e ai propositi teorici precedentemente sfoderati dall'autore. Di fatto, pare proprio che l'interpretazione e la lettura per simboli (il treppiede che incarna la pittura), condannati in principio, riemergano alla prova pratica.

Senza voler stabilire se e quanto Littell sia coerente con se stesso, conviene piuttosto osservare come questa oscillazione sia per lo più dovuta, ancora una volta, al particolare registro stilistico del saggio in questione: come già osservato, l'amalgama senza soluzione di continuità fra saggio e reportage, si rivela assai porosa a molteplici innesti stilistici, tra cui - come in questo caso - un'ironia strutturata a più livelli e dunque variamente interpretabile.

Naturalmente, non mancano esempi 'seri' di questa lettura 'retorica' e 'grammaticale'. Littell ricorda infatti che non sono solo gli oggetti a circolare da una tela all'altra, ma anche altri elementi, come i colori di fondo, i dispositivi che inquadrano le figure, fino ad arrivare a complessi sistemi di corrispondenze geometriche fra un quadro e l'altro. È ovviamente questo il caso dei trittici.

Già a Gilles Deleuze[21] non era sfuggito il ruolo assolutamente privilegiato che la forma del trittico riveste nell'opera di Bacon, individuandone giustamente l'archetipo nella tradizionale struttura mobile che, oltre a richiamare primariamente e inevitabilmente l'iconografia della crocifissione, permette - in linea di principio - il totale oscuramento dell'opera, una volta ripiegate le due ante su se stesse.

Copertina di *Triptyque* rappresentante una riproduzione dei *Tre Studi di Figure ai Piedi di una Crocifissione* proveniente da un catalogo non meglio identificato, Dublin City Gallery The Hugh Lane

È inoltre risaputo che Bacon rifiutasse di dipingere dal vivo e che i suoi modelli, o in generale il suo repertorio di forme, derivassero in gran parte da riproduzioni fotografiche e ritagli più vari. Littell stesso tiene a ricordare che «Bacon travaillait près d'un mur recouvert de photographies de ses œuvres, et qu'il peignait souvent en série».[22] È verosimile che le riproduzioni delle sue stesse opere si configurassero, nello spazio del suo *atelier*, sullo stesso piano dell'immenso archivio di materia iconografica che Bacon raccoglieva e collezionava. Una di queste riproduzioni, rappresentante il già citato trittico 'inaugurale', è stata scelta da Jonathan Littell e dal suo editore Thomas Simonnet come immagine di copertina del saggio. Questa riproduzione, piuttosto sgualcita, non riproduce il trittico nella sua completezza, ma risulta monca del primo pannello, che sembrerebbe essere stato strappato.

Reductio ad duo

A distanza di pochi mesi dalla pubblicazione di *Triptyque* appare nelle librerie francesi un altro volume del nostro autore. *Une vieille histoire*,[23] opera che - come si vedrà - sarebbe incauto definire un romanzo, si iscrive appunto nel secondo filone delle opere che Littell ha fatto seguire a *Les Bienveillantes*. Decisamente più narrativo, se non ostentatamente 'letterario', *Une vieille histoire* si

aggiunge, nell'ordine, a *Etudes*,[24] *Récit sur rien*[25] e *En pièces*.[26] Pur imponendosi significativamente su questi per estensione (rispetto ai precedenti, che non superavano mai le sessanta pagine, quest'ultimo lavoro ne conta più del doppio), esso appare perfettamente in linea con la sotto-poetica che l'autore è andato definendo presso il suo secondo editore francese.[27]

Laddove una storia viene effettivamente narrata, allineando diversi episodi legati fra loro dal varcare, da parte del protagonista, misteriose porte e corridoi, il lettore, raggiunta la metà esatta del volume e la fine del primo capitolo, non può non notare una particolarità: il secondo capitolo racconta, nuovamente, la stessa storia. Il testo, ovviamente non identico, ripropone tuttavia alcune frasi, o espressioni, o azioni che - anche grazie alla loro significativa elaborazione stilistica - non possono passare inosservate.

È dunque il caso di leggere l'uno a fianco dell'altro due passaggi espunti dai due diversi capitoli del libro. Questo dispositivo, che sdoppia il romanzo in due parti e - inevitabilmente - invita il lettore a confrontarle, si palesa appunto nell'incipit del secondo capitolo.

Ecco dunque l'incipit del primo:

> Ma tête creva la surface et ma bouche s'ouvrit pour happer l'air tandis que, dans un vacarme d'éclaboussures, mes mains trouvaient le bord, prenaient appui et, transférant la force de ma lancée aux épaules, hissaient mon corps ruisselant hors de l'eau. Je restai un instant en équilibre au bord, désorienté par les échos assourdis des cris et des bruits d'eau, étourdi par la vision fragmentée de parties de mon corps dans les grandes glaces encadrant le bassin. Autour de mes pieds une flaque allait en s'élargissant; un enfant fila devant moi, manquant de me faire partir à la renverse. Je me ressaisis, ôtai mon bonnet et mes lunettes, et, jetant un dernier regard par-dessus mon épaule à la ligne luisante de mes muscles dorsaux, sortis par les portes battantes.[28]

E il secondo:

> J'enchaînai les longueurs sans les compter, heureux de la force de mes muscles et du contact fluide et visqueux de l'eau, marquant à peine la pause aux extrémités du bassin avant de me relancer avec une vigueur à chaque fois renouvelée. Enfin, plongé sous la surface, les yeux grands ouverts, j'achevai mon parcours. Ma tête creva la surface, mes deux mains trouvèrent le rebord, prirent leur appui, et, d'une traction, hissèrent mon corps ruisselant hors de l'eau. Désorienté par la lumière bleue et les sons, j'arrachai mon bonnet et mes lunettes, et restai là un instant, l'eau dégoulinant de mon corps pour former une flaque à mes pieds. Les clapotements de l'eau, les cris et les rires résonnaient autour de moi, les grandes glaces encadrant la piscine renvoyaient de toutes parts des fragments de mon corps, une épaule ici, une cuisse là, le flanc, le pectoral, la nuque, la longue courbe du dos.[29]

Com'è facile notare, sono a dire il vero più le differenze delle affinità. I passaggi 'analoghi' sono numerosi, anche solo nello spazio di qualche riga, tuttavia essi rimangono scrupolosamente nell'ordine di una corrispondenza, di un richiamo interno, tanto che - se sono reperibili molte azioni tutto sommato equivalenti - l'unico caso di perfetta identità testuale è costituito da quel «ma tête creva la surface»: com'è facile verificare è infatti al riapparire nel secondo capitolo della formula d'esordio del primo che la ripetizione si palesa. Il procedimento, operante grossomodo con le stesse modalità dell'incipit (rare locuzioni assolutamente identiche poste all'interno di periodi facenti riferimento alle stesse azioni radicalmente riscritti) è riproposto lungo tutta l'opera. Al tempo stesso, è possibile reperire un progressivo divergere delle due vicende: nel momento in cui, per esempio, la scena di un rapporto sessuale (di cui *Une vieille histoire* è particolarmente ricco) ha luogo nella stessa stanza, con le stesse condizioni climatiche, con - apparentemente - lo stesso stato d'animo dell'io narrante, le identità e gusti sessuali dei due partecipanti possono risultare, tra una versione e l'altra, ora più evidenti ora più ambigui, ora semplicemente capovolti. Dal punto di vista macroscopico è necessario sottolineare una vera e propria biforcazione delle due vicende

che, pur mantenendo numerose 'riapparizioni' testuali, si differenziano sempre più, fino a sfociare in due analoghe conclusioni che vedono l'io narrante immergersi di nuovo nell'identica «eau claire et fraîche»[30] di una piscina.

La differenza più massiccia, il luogo dove i due *récit* si discostano in modo più significativo sono quindi gli ultimi due momenti della vicenda, quelli che in entrambi i casi precedono il finale. Lo sviluppo dei due racconti segue infatti la logica di una biforcazione progressiva: nel primo caso si assiste a un'elegante serata di gala che, in un primo momento, pare essere frequentata da sole donne - in realtà, si scoprirà, uomini da donne accuratamente travestiti. Il protagonista vi partecipa, conformandosi alle regole del gioco e preoccupato di risultare il più attraente possibile.[31] In seguito, aperta la porta successiva, si approda in un'abitazione isolata ma abbondantemente popolata, che delle truppe militari non meglio identificate prendono d'assalto facendo strage dei suoi abitanti, salvando solamente i bambini, che prendono con sé come schiavi. L'io narrante, inspiegabilmente (ai propri occhi) annoverato fra i bambini, riporta dunque il corso degli eventi fino a quando non incappa, nel campo militare, in una porta che lo conduce, come si diceva, in una piscina pubblica.

Il secondo capitolo, o seconda versione della vicenda, sostituisce alla serata di gala quella che sembra una casa per appuntamenti per soli uomini, nella quale l'io narrante vaga alla ricerca di qualcuno interessato ad avere rapporti con lui. A questo contesto, in cui i rapporti sessuali si fanno sempre più violenti, segue l'altrettanto violenta aggressione della piccola comunità, raccontata però da quello che sembra essere il più alto in grado del sempre ignoto manipolo militare.

Oltre a essere uno degli aspetti mutuati da *Les Bienveillantes*, questa tendenza all'evolvere violento del racconto è, come ha sottolineato Sonia Anton,[32] uno dei motivi ricorrenti della 'linea Fata Morgana' che si pone così in quella particolare relazione che lega la monumentale opera prima a questa costellazione di opere 'seconde'. Ciò impone che ogni opera pubblicata successivamente allo spettacolare esordio si configuri, in qualche modo, come esercizio stilistico (ricordiamo che, nel caso di *Etudes*, è lo stesso paratesto a specificare il senso musicale e didattico del termine), o ancora come sviluppo di un particolare aspetto tematico, come glossa o divagazione teorica di una traccia regolarmente presente nelle *Bienveillantes*. È il caso inoltre di ricordare come quest'ultimo, il cui impianto riprende - almeno a grandi linee - quello dell'*Orestiade* di Eschilo, trovi l'ennesima eco in *Triptyque*, allorché Littell affronta il per così dire omologo trittico baconiano.[33]

Ciò non può che condurci, una volta sottolineate le particolarità strutturali di *Une vieille histoire*, a indagare il rapporto fra quest'ultimo e l'immediatamente precedente saggio su Bacon. Se, come si diceva, la lettura che Littell opera su Bacon ha origine nel momento in cui, riconosciuta la natura enigmatica della sua pittura, si comincia appunto a 'confrontare gli enigmi', può risultare fruttuoso confrontare gli enigmi che questi due lavori di Littell ci pongono, giacché è appunto quando due 'enigmi' si trovano affiancati che le tracce di una soluzione cominciano a emergere.

In primo luogo, è ancora il paratesto di *Triptyque* a imporsi all'attenzione: scegliendo un documento d'*atelier*[34] che rappresenta il primo e forse più celebre trittico baconiano, Littell (e il suo editore) aprono una pista. Questa pista diventa certo evidente soltanto qualche mese dopo, nel momento in cui viene edito *Une vieille histoire*, i cui due capitoli, forti del loro intrecciarsi tanto speculare quanto divergente, potrebbero essere letti come una trasposizione letteraria del trittico. La copertina di *Triptyque*, che come si è visto presenta il trittico del 1944 suggestivamente monco del primo pannello, diventa così un ulteriore indizio e il dettaglio che giustifica la riduzione a due soli elementi che ritroviamo nella struttura a 'dittico' di *Une vieille histoire*.

Come si è potuto intuire (si potrebbero addurre numerosi altri esempi) l'io narrante del primo capitolo tende decisamente all'ermafroditismo, tanto che spesso è necessario prestare molta attenzione alle flessioni di aggettivi e participi per capire se, nell'intervallo narrativo fra una porta e l'altra, si è di fronte a un uomo o a una donna. Il secondo capitolo, attraversato invece da un io

narrante sempre inequivocabilmente maschile, appare, al netto dell'escalation violenta che caratterizza ciascuno dei due *récit*, in confronto al primo ancor più segnato dal sangue.

Ora l'analisi di Littell vede nel pannello di destra del trittico inaugurale del 1944 una figura maschile e «dominante»[35] forse anche in ragione dell'aggressività che traspare dalle fauci spalancate del 'biomorfo'; d'altronde, la figura centrale[36] incarnerebbe un ermafrodito, secondo Littell uno dei soggetti che Bacon era solito chiamare in causa per mettere in scena se stesso. Infatti, riesumando il primo pannello del trittico, rimosso dall'operazione editoriale concertata con Thomas Simonnet, notiamo (ma è, di nuovo, lo stesso Littell a confermarle questa lettura) come il biomorfo vi appaia decisamente più femminile, avvolto com'è da un drappeggio nel quale è possibile intuire un abito da sera.

Il trittico rappresenterebbe dunque, tra le altre cose, il femminile da un lato e il maschile dall'altro, con al centro l'ermafrodito: amputando il primo pannello per la copertina di *Triptyque* Littell ci autorizza forse a leggere nei due capitoli di *Une vieille histoire* due 'quadri di prosa' che, come si è visto, sviluppano rispettivamente il tema dell'ambiguità sessuale e quello della dominazione.

Ciò invita dunque a inquadrare la lettura littelliana dell'opera di Bacon in una prospettiva che eccede la semplice analisi del linguaggio pittorico: in questo caso la peculiare interpretazione del genere dell'*écrit sur l'art* messa in atto dall'autore franco-americano cela in realtà a nostro avviso una dichiarazione di poetica.[37] Ibridando cioè - come si diceva - saggio e reportage, Littell sintetizza i due generi facendo dell'*écrit sur l'art* dedicato a un autore particolarmente amato un testo programmatico per la propria poetica, il che è del resto tutt'altro che estraneo alla lunga tradizione francese che vede lo scrittore o il poeta dissertare di pittura, basti pensare all'*Introduction à la méthode de Léonard de Vinci* di Paul Valéry.[38]

Stando alla classificazione dei procedimenti di *ékphrasis* recentemente stilata da Michele Cometa sarebbe questo un particolare caso di *ékphrasis* di «dispositivo»:[39] l'immagine non si limita a fare irruzione nel testo, ma ne determina, nei modi più diversi, la struttura, chiamando in causa appunto non solo l'immagine in sé ma anche il particolare contesto e il *medium* che ne permettono la fruizione (il museo, la galleria, il display, ma ancora l'atlante delle immagini, l'album, e così via).

In questo caso, il dispositivo è quindi il trittico amputato: basato sull'accostamento e sulla messa in relazione di almeno due immagini nella stessa opera, esso sottintende l'avvenuta scomparsa di una terza immagine, attivando la memoria iconografica dell'osservatore-lettore. La funzione del presente dispositivo è però rigorosamente poetico-formale, giacché in *Une vieille histoire* non è mai questione di descrivere opere d'arte, né immagini di altro genere: non vi si trova, insomma, alcun tipo di *ékphrasis* testuale. L'*ékphrasis*, se di questo si tratta, agisce dunque sulla linea che congiunge le due opere, ed è, a sua volta, un dispositivo generatore di poetica.

Ecco dunque come si potrebbe enunciare, sinteticamente, la mozione poetica che emerge dal confronto fra *Triptyque* e *Une vieille histoire*: posto che le immagini (di Francis Bacon) vanno lette come se fossero testo, cercando di reperirvi una grammatica e una retorica, è quindi possibile comporre un'opera letteraria trattando il linguaggio come se fosse immagine. Da qui, dunque, l'enigmaticità dei *récit* littelliani. Giacché il fine ultimo del «confronter les énigmes» di Bacon è nientemeno che afferrare il pensiero della pittura,[40] anche l'opera letteraria può approdare a un certo tipo di pensiero. Tuttavia, almeno in questo caso, questo pensiero non ha nulla a che vedere con l'assai più navigata rotta (rispetto alla pittura) che lega la letteratura alla filosofia. Non è questo il luogo per entrare in questioni di tale portata; altresì, se di pensiero si tratta, in questo movimento circolare che dall'immagine porta alla parola e dalla parola torna all'immagine, è piuttosto alla definizione dell'atlante delle immagini che Georges Didi-Huberman ha recentemente formulato che conviene rifarsi. A partire, com'è ovvio, dall'eredità teorica di Aby Warburg, quel procedimento basato sull'accostamento delle immagini più diverse e disparate è definito appunto «forme visuelle du savoir et forme savante du voir».[41] Se l'immagine può dunque

essere depositaria di un sapere, e di un sapere a essa specifico, questo diviene particolarmente intellegibile allorché più immagini sono poste una accanto l'altra.

In Bacon, del resto, è proprio l'accostamento di più immagini a permettere di leggerne 'enigmi' e di vederne il lato 'pensante'. Come se non bastasse, è possibile riconoscere il procedimento fondamentale soggiacente all'atlante nelle consuetudini compositive di Bacon stesso che, come ricorda Littell, apprestandosi a dipingere, era solito disporre sul muro di fronte svariati scatti, ritagli e riproduzioni «qu'il peignait souvent en série».

È nell'accostare le immagini, dunque, che si apre la possibilità di leggerne il pensiero, che altrimenti - almeno secondo Littell - pare destinato a rimanere incagliato nell'enigma. Così, nel momento in cui - capovolgendo la prospettiva tramite un'istanza di poetica - un autore traspone tutto ciò nella scrittura, diventa necessario esplorare le possibilità di un 'accanto' della prosa.

Il centro immaginario

Thomas l'Obscur è il titolo del primo e dell'ultimo romanzo di Maurice Blanchot. Il che, di per sé, non sarebbe particolarmente strano se Blanchot non fosse l'autore di altri due romanzi, *Aminadab*[42] e *Le Très-Haut*,[43] anch'essi attraversati dalla figura di Thomas. Vi sono due versioni di questa che risulta essere in assoluto l'opera prima di Blanchot, edita nel 1941,[44] e che al tempo stesso segna, nel 1950,[45] il suo definitivo abbandono della forma romanzo. Di nuovo, se si trattasse di una semplice riscrittura, giacché il ritornare sui propri passi non è certo appannaggio del solo Blanchot, vi sarebbe ancora, ai nostri occhi, poco da segnalare.

Tuttavia, pubblicando la nuova versione, Blanchot sceglie di farla precedere da una nota breve ma teoricamente densa, che non ha mancato di interessare (e, come si vedrà, d'influenzare) tanto i posteri quanto i contemporanei.

> Il y a, pour toute œuvre, une infinité de variantes possibles. Aux pages intitulées *Thomas l'Obscur*, écrites à partir de 1932, remises à l'éditeur en mai 1940, publiées en 1941, la présente version n'ajoute rien, mais comme elle leur ôte beaucoup, on peut la dire autre et même toute nouvelle, mais aussi toute pareille, si, entre la figure et ce qui en est ou s'en croit le centre, l'on a raison de ne pas distinguer, chaque fois que la figure complète n'exprime elle-même que la recherche d'un centre imaginaire.[46]

Ancora una volta non è questa la sede per analizzare le differenze e varianti fra le due versioni di *Thomas*;[47] è invece possibile desumere alcune delle ragioni che hanno portato a questa riscrittura e, anche alla luce di questa breve nota introduttiva, capire in che contesto teorico quest'opera dalla doppia identità si situi. Come afferma lo stesso Blanchot, infatti, la nuova versione non aggiunge nulla alla precedente, ma al contrario vi sottrae molto: a prima vista, nulla di più vero, visto che l'estensione della nuova versione è ridotta a circa un terzo della prima. Questa seconda versione, che a partire dal 1950 ha, di fatto, sostituito la precedente, non può però a sua volta dirsi definitiva: progettando l'edizione delle proprie opere complete nella Bibliothèque de la Pléiade Blanchot pensò infatti di includere entrambe le versioni. Ne consegue quindi, stando almeno alle ultime volontà dell'autore, una sostanziale equivalenza delle due versioni, che sarebbe da ascrivere appunto a due diverse manifestazioni di quell'«infinité de variantes possibles» che è per Blanchot propria di ogni opera letteraria.

Questa equivalenza delle due versioni, irriducibili a un'unità e dimoranti nella stessa identità, è possibile grazie alla nozione di «centro dell'opera», introdotta da Blanchot in occasione della seconda versione di *Thomas l'Obscur* e ugualmente presente in altri scritti coevi e successivi. Sciogliendo ulteriormente la metafora dell'opera come figura geometrica, si deve riconoscere tuttavia che l'esistenza e lo statuto di questo centro sono quanto meno problematici: innanzitutto

il centro della figura (o dell'opera) può essere reale o presunto («ce qui en est ou s'en croit le centre»), ma ciò non sembra essere rilevante. La condizione per la quale è possibile non distinguere l'opera dal suo centro è che questa non esprima nient'altro che la ricerca di un centro, a sua volta, immaginario. Per capire in cosa consista questo centro immaginario dell'opera è utile dunque rifarsi a un'altra piccola nota introduttiva, questa volta appartenente a un testo teorico di poco successivo alla riscrittura di *Thomas l'Obscur*, *L'espace littéraire*:

> Un livre, même fragmentaire, a un centre qui l'attire: centre non pas fixe, mais qui se déplace par la pression du livre et les circonstances de sa composition. Centre fixe aussi, qui se déplace, s'il est véritable, en restant le même et en devenant toujours plus central, plus dérobé, plus incertain et plus impérieux. Celui qui écrit le livre l'écrit par désir, par ignorance de ce centre. Le sentiment de l'avoir touché peut bien n'être que l'illusion de l'avoir atteint; quand il s'agit d'un livre d'éclaircissements, il y a une sorte de loyauté méthodique à dire vers quel point il semble que le livre se dirige; ici, vers les pages intitulées *Le regard d'Orphée*.[48]

Il centro è dunque, o almeno può essere, semplicemente un luogo testuale, un capitolo, alcune pagine. Resta da definire chi o che cosa sia quell'osservatore che, di fronte alla figura, ha ragione di non distinguere fra questa e il suo centro: il contenuto di quelle pagine centrali de *L'espace littéraire* che sviluppano la rilettura blanchottiana del mito di Orfeo.[49] Lo sguardo proibito è qui quello dello scrittore, che si volta a osservare la propria opera passata, congedata, presso la quale - come recita il Blanchot 'da manuale' - chiunque può trovare dimora (la comunità infinita dei lettori virtuali) tranne egli stesso,[50] l'autore.

Non potendo Blanchot riscrivere il suo primo romanzo senza rileggerlo, questi si sarebbe macchiato, come Orfeo tendendo l'occhio verso Euridice, dell'infrazione a questo *noli me legere*; infrazione che, come suggerisce Marco Della Greca,[51] diviene per Blanchot mito fondatore delle opere successive.

Negli anni immediatamente successivi alla riscrittura di *Thomas* Blanchot va quindi sviluppando alcune delle sue tesi più celebri. Nel 1953, in particolare, pubblica sulla «Nouvelle Revue Française» un breve testo dal titolo decisamente eloquente, *Lire*.[52] Nel 2009, in occasione di un numero celebrativo del proprio centenario, la storica rivista francese ha riedito una scelta di testi degli autori più rappresentativi del secolo trascorso, domandando ad altrettanti autori contemporanei di affiancarvi una «réponse à l'aîné». La risposta all'articolo di Blanchot è intitolata *Lire?*[53] ed è firmata Jonathan Littell. In questo piccolo testo l'autore franco-americano, commentando e parafrasando ampiamente i propositi del proprio «aîné», ripete ancora una volta che ciò che Blanchot condanna con decisione non è soltanto l'autore ma anche «le mirage, si têtu pourtant, d'une 'communication' entre l'écrivain et le lecteur».[54] Come già accennato, questo breve contributo non è l'unico indizio di una significativa influenza di Blanchot sull'opera di Jonathan Littell.[55] Per quanto ci riguarda, conviene attenersi al piano formale e a quello delle corrispondenze, dei richiami interni e dei motivi ricorrenti che possono legare, in questo caso, i due *Thomas l'Obscur* a *Une vieille histoire*.

Si è avuto modo di osservare come il romanzo di Littell abbia una struttura, per così dire, doppiamente circolare, con un esordio che vede l'io narrante uscire da una piscina e, aperte molte porte e vissute varie situazioni più o meno paradossali, infine rientrarvi. Ora l'incipit di *Thomas l'Obscur* («Thomas s'assit et regarda la mer»), identico in entrambe le versioni, è prologo all'immergersi del protagonista nelle stesse acque che di entrambe le versioni segneranno la conclusione. Tuttavia, a parte il fatto che al mare verrebbe sostituita una moderna piscina, la corrispondenza risulterebbe quantomeno imperfetta: se in *Thomas l'Obscur* il protagonista s'immerge in acqua tanto nelle prime quanto nelle ultime righe del romanzo, i due capitoli di *Une vieille histoire* sono incorniciati, ciascuno, da un uscire dall'acqua all'esordio e da un rientrarvi sul

finire. Così Jean Starobinski descrive, in un testo del 1966, il funzionamento del dispositivo romanzesco che regge *Thomas l'Obscur*:

> Thomas abbandona la riva dell'oceano, si allontana a nuoto, attraversa una serie di metamorfosi e fa ritorno ad un altro punto della riva. È ancora una volta sul bordo dell'oceano che il racconto trova la sua conclusione. Il romanzo, nel suo percorso completo, è l'immagine amplificata di un circuito disegnato nel primo capitolo. Il primo anello, il cui punto di arrivo coincide *quasi* con il punto di partenza, è il modello di un anello più grande, al tempo stesso analogo e differente, che si richiude a sua volta riguadagnando quasi lo stesso punto.[56]

Prendendo come chiave della propria interpretazione dell'opera prima di Blanchot il primo capitolo, Starobinski teorizza dunque una 'struttura ad anelli' che ritroviamo riprodotta e moltiplicata nei due capitoli di *Une vieille histoire*.

È ancora una volta uno dei contributi critici più autorevoli sull'opera narrativa di Blanchot a mostrare la stretta parentela di questa (e in particolare di *Thomas*) con quest'ultimo lavoro di Jonathan Littell:

> La finzione consiste dunque non a far vedere l'invisibile, ma a far vedere quanto è invisibile l'invisibilità del visibile. Da qui la sua profonda parentela con lo spazio che, disteso in tal modo, è rispetto alla finzione ciò che il negativo è alla riflessione (mentre la negazione dialettica è legata alla favola del tempo). Tale è senza dubbio il ruolo che interpretano, in quasi tutte le narrazioni di Blanchot, le case, i corridoi, le porte e le camere: luoghi senza luogo, soglie che attirano, spazi chiusi, difesi e tuttavia aperti a tutti i venti, corridoi sui quali sbattono porte che si aprono su camere per incontri insopportabili, separandoli con abissi al di sopra dei quali le voci non arrivano e le stesse grida si assordano; corridoi che si ripiegano su nuovi corridoi dove la notte echeggiano, al di là di qualsiasi sonno, la voce soffocata di coloro che parlano […]; camera più lunga che larga, stretta come un tunnel, dove la distanza e la vicinanza […] si avvicinano l'una all'altra e indefinitamente si allontanano.[57]

Questo passaggio de *La pensée du dehors* in cui Michel Foucault commenta e riassume sinteticamente la funzione degli spazi fisici in *Thomas l'Obscur* compendia e rende evidenti le soluzioni narrative oltre a molti dei temi che percorrono e strutturano entrambi i capitoli di *Une vieille histoire*. Del resto, il paragrafo da cui questo passaggio è espunto è dedicato al rapporto che lega, in Blanchot, la «réflexion» alla «fiction», e il punto d'incontro fra le due dimensioni, si rivelano essere secondo Foucault appunto «des images»:

> Una conversione simmetrica è richiesta al linguaggio della finzione. Questa non deve più essere il potere che incessantemente produce e fa brillare le immagini, ma la potenza che al contrario le denuda, le alleggerisce di ogni carica ulteriore, le abita per mezzo di una trasparenza interiore che poco a poco le illumina fino a farle esplodere e le eguaglia nella leggerezza dell'inimmaginabile. Le finzioni in Blanchot saranno dunque, più che delle immagini, la trasformazione, lo spostamento, l'intermediario neutro, l'interstizio delle immagini.[58]

Lo spazio della narrazione blanchottiana sorge quindi, secondo Foucault, da un capovolgimento nell'approccio all'immagine, 'alle' immagini. Sarebbe persino possibile congetturare un riferimento diretto di Littell a queste considerazioni de *La pensée du dehors*, giacché come si è visto l'autore franco-americano si sforza di dare a questo «interstizio delle immagini» una nuova incarnazione letteraria, forse ancor più teoricamente evidente. Ciò diventa possibile, beninteso, grazie alla mediazione di Bacon e soprattutto dell'analisi, più poetica che artistica, che Littell sviluppa su quest'ultimo.

È allora possibile, come nel caso di Bacon, verificare in ultima istanza la corrispondenza fra il più importante romanzo di Blanchot e questo recente scritto di Jonathan Littell sotto l'aspetto formale: è evidente che non si tratta della stessa operazione, giacché sarebbe assurdo credere che Blanchot, scrivendo per la prima volta *Thomas l'Obscur* già pensasse di riscriverlo quasi dieci anni dopo. Se un rapporto, tanto strutturale quanto poetico, lega *Une vieille histoire* al primo e doppio romanzo di Blanchot, si tratta di un'influenza che porta a riprodurre, sintetizzato, un processo che per Littell segna un nodo cruciale dell'opera di quello che è senza dubbio uno dei suoi principali autori di riferimento. Le strade che hanno portato Blanchot a riscrivere *Thomas*, e come si è visto a farne il mito fondatore della propria poetica e della propria eredità teorica, si concentrano in Littell in un'opera che, lasciandosi attraversare al tempo stesso da un altro maestro (Francis Bacon), compendia entrambi i lasciti, dando luogo a questo sofisticato esercizio di forma letteraria. Opera che in altri tempi non si sarebbe esitato a classificare come sperimentale (e che lo stesso autore si è permesso di definire, non senza civetteria, «un petit truc»),[59] *Une vieille histoire* è la terra emersa di una perlustrazione che Jonathan Littell conduce nientemeno che sulle forme possibili e sullo statuto della parola letteraria. In tale contesto, come si è visto, un posto privilegiato hanno Francis Bacon e le sue immagini 'retoriche' e, senza dubbio, Maurice Blanchot e le sue teorie.

Non è del resto escluso che sia possibile trovare, nei due maestri, degli aspetti in comune, o piuttosto una traccia che permetta all'allievo di concentrare i rispettivi lasciti nella propria opera:

> L'obsession qui le lie [l'écrivain] à un thème privilégié, qui l'oblige à redire ce qu'il a déjà dit, parfois avec la puissance d'un talent enrichi, mais parfois avec la prolixité d'une redite extraordinairement appauvrissante, avec toujours moins de force, avec toujours plus de monotonie, illustre cette nécessité où il est apparemment de revenir au même point, de repasser par les mêmes voies, de préserver en recommençant ce qui pour lui ne commence jamais, d'appartenir à l'ombre des événements, non à leur réalité, à l'image, non à l'objet, à ce qui fait que les mots eux-mêmes peuvent devenir images, apparences - et non pas signes, valeurs, pouvoirs de vérité.[60]

---

[1] J. LITTELL, *Les Bienveillantes*, Paris, Gallimard, 2006.
[2] ID., *Le sec et l'humide*, Paris, L'arbalète/Gallimard, 2008.
[3] ID., *Triptyque. Trois études sur Francis Bacon*, tradotto dall'inglese dall'autore, Paris, L'Arbalète/Gallimard, 2011.
[4] Cfr. ivi, p. 137: «Bien que ces trois essais aient été rédigés en anglais, cette édition française en constitue l'édition originale».
[5] Cfr. ivi, p. 125.
[6] S. ANTON, *Les variations Littell*, «Acta Fabula», Notes de lecture, URL: http://www.fabula.org/revue/document6712.php.
[7] È bene specificare che il testo è sistematicamente privo di note.
[8] J. LITTELL, *Triptyque*, cit., pp. 51-52.
[9] *Ibidem*.
[10] *Ibidem*.
[11] *Ibidem*.
[12] *Ibidem*.
[13] Ivi, p. 55.
[14] H. BELTING, *Bild-Anthropologie: Entwürfe für eine Bildwissenschaft*, München, Wilhelm Fink, 2001.
[15] J. LITTELL, *Triptyque*, cit., p. 60.
[16] Ivi, p. 61.
[17] Cfr. ivi, pp. 62-63. L'autore conclude ciononostante che, quale che sia la sua funzione precisa, il treppiedi deve alludere a un oggetto propedeutico alla produzione di immagini, che si tratti di pittura, fotografia o cinema.
[18] Littell stesso descrive l'operazione del rifacimento del primo trittico paragonandolo all'analoga operazione compiuta da Glenn Gould registrando una seconda volta nel 1981 le sue *Goldberg's Variations* del '55. Cfr. ivi, p. 60.
[19] Ivi, p. 63.
[20] Ivi, pp. 63-64.

[21] Cfr. G. DELEUZE, *Francis Bacon. Logica della sensazione* [1981], Macerata, Quodlibet, 1995, pp. 137-138; è degno di nota il fatto che la lettura deleuziana della 'forma trittico' in Bacon si basi su di un principio ritmico, quindi sempre applicando alla pittura una categoria estranea al suo linguaggio.
[22] J. LITTELL, *Triptyque*, cit., p. 64.
[23] ID., *Une vieille histoire*, Montpellier, Fata Morgana, 2012.
[24] ID., *Études,* Montpellier, Fata Morgana, 2008.
[25] ID., *Récit sur rien*, Montpellier, Fata Morgana, 2009.
[26] ID., *En pièces*, Montpellier, Fata Morgana, 2010.
[27] Un'analisi approfondita e comparata di queste opere, così come del loro rapporto con quelle edite altrove, esula ovviamente dalle finalità di questo scritto. Littell stesso peraltro, nonostante la sua reticenza a esprimersi riguardo al proprio lavoro, ha surrettiziamente confermato lo statuto 'a parte' dei suoi volumi editi da Fata Morgana (cfr. J. LITTELL, *La situation à Homs était ultraviolente*, intervista concessa a Emmanuel Hecht, http://www.lexpress.fr/culture/livre/jonathan-littell-la-situation-a-homs-etait-ultraviolente_1128472.html: «Personne ou presque ne parle des livres que je publie chez Fata Morgana»). Per ulteriori ragguagli rispetto al 'filone Fata Morgana' cfr S. ANTON, *L'art de l'énigme chez Jonathan Littell*, http://www.leoscheer.com/la-revue-litteraire/2009/12/16/25-rl-42-jonathan-littell
[28] J. LITTELL, *Une vieille histoire*, cit*.,* pp. 7-8.
[29] Ivi, pp. 67-68.
[30] Ivi, pp. 65 e 123.
[31] Cfr. ivi, p. 39: «Je ne serai peut-être pas la plus belle de la soirée […] mais mon cul en fera bander plus d'une».
[32] Cfr. S. ANTON, *L'art de l'énigme chez Jonathan Littell*, cit.
[33] A questo proposito cfr. W. TROUBETZKOY, *'Frères humains…':* Les Bienveillantes*, une histoire de familles*, in M.L. Clement (a cura di), Les Bienveillantes *de Jonathan Littell*, Cambridge, Open Books Publishers, 2010, pp. 19-30 e, per il trittico ispirato all'*Orestiade*, J. LITTELL, *Triptyque*, cit., pp. 64-65.
[34] Conservato alla Dublin City Gallery The Hugh Lane, si tratta probabilmente della pagina di un catalogo non meglio identificato.
[35] J. LITTELL, *Triptyque*, cit., p. 12.
[36] Cfr. ivi, p. 60.
[37] Ipotesi peraltro già avanzata da Sonia Anton, che tuttavia insiste prevalentemente sulle affinità tematiche fra l'opera di Bacon e quella di Littell. Cfr. S. ANTON, *Les variations Littell*, cit.
[38] P. VALÉRY, *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci,* in *Œuvres*, I, édition établie et annotée par J. Hytier, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1957.
[39] M. COMETA, *La scrittura delle immagini. Letteratura e cultura visuale*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2012, pp. 71-72.
[40] Cfr. J. LITTELL, *Triptyque*, cit., p. 60: «Et, surtout, mieux vaut ne jamais demander: 'Qu'est-ce que Bacon voulait dire ici?', car il ne le savait sans doute pas lui-même, mais plutôt: 'Qu'est-ce que ce tableau, ici, nous dit?' Prenez le temps de vraiment regarder ses toiles, seul dans une galerie ou au milieu d'une foule collée aux audiophones, ou bien même assis devant les reproductions d'un catalogue ou d'un écran d'ordinateur; regardez-les longtemps, en passant et repassant de l'une à l'autre, patiemment: petit à petit, vous commencerez à voir comment la peinture pense».
[41] G. DIDI-HUBERMAN, *Atlas ou le gai savoir inquiet*, Paris, Editions de Minuit, 2011, p. 12.
[42] M. BLANCHOT, *Aminadab*, Paris, Gallimard, 1942.
[43] ID., *Le Très-Haut*, Paris, Gallimard, 1948.
[44] ID., *Thomas l'Obscur*, Paris, Gallimard, 1941, ora *Thomas l'Obscur. Première version, 1941*, Paris, Gallimard, 2005.
[45] ID., *Thomas l'Obscur*, Paris, Gallimard, 1950, ora *Thomas l'Obscur. Nouvelle version,* Paris, Gallimard, 1992, pubblicato nella collana L'Imaginaire.
[46] ID., *Thomas l'Obscur* (1950), cit., p. 7.
[47] A questo proposito rimandiamo a M. DELLA GRECA, *Il centro immaginario di* Thomas l'Obscur, «Mnemosyne», 7, febbraio 2010, http://mnemosyne.humnet.unipi.it/index.php?id=1017.
[48] M. BLANCHOT, *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955, p. 9.
[49] Cfr. ivi, pp. 225-232.
[50] Cfr. ivi, p. 17: «L'écrivain ne peut pas séjourner auprès de l'œuvre: il ne peut que l'écrire, il peut, lorsqu'elle est écrite seulement en discerner l'approche dans l'abrupt *Noli me legere* qui l'éloigne de lui-même».
[51] Cfr. M. DELLA GRECA, *Il centro immaginario di* Thomas l'Obscur, cit.
[52] M. BLANCHOT, *Lire*, «La Nouvelle Revue Française», n. 5, mai 1953, pp. 80-87, ora in *L'espace littéraire,* cit., pp. 251-262.
[53] J. LITTELL, *Lire?*, «La Nouvelle Revue Française», n. 588, février 2009, pp. 299-303.
[54] Ivi, p. 302.
[55] Blanchot è peraltro tra i pochi autori contemporanei letti da Maximilien Aue, l'ufficiale delle SS protagonista di *Les Bienveillantes*. Cfr. ID., *Les Bienveillantes*, cit., pp. 460-461.
[56] J. STAROBINSKI, *Thomas l'Obscur, chapitre premier*, «Critique», 229, juin 1966, p. 498.

[57] M. FOUCAULT, *La pensée du dehors*, «Critique», 229, juin 1966, p. 529.
[58] *Ibidem*.
[59] J. LITTELL, *La situation à Homs était ultraviolente*, cit.
[60] M. BLANCHOT, *La solitude essentielle*, «La Nouvelle Revue Française», 1, janvier 1953, ora in ID., *L'espace littéraire*, cit., p. 18.

n. 1, gennaio-giugno 2013

ELENA PORCIANI

La pornocritica tra etica, teoria e comparazione

This essay is aimed to demonstrate the need for an ethical and theoretical approach to contemporary pornography by analysing a group of essays that have been published in Italy since 2003. The first paragraph is a survey on the history of porn movies and the porno-critical debate; the second paragraph dwells on the theoretical consequences of the mixture of real and fictional in sex scenes; the third paragraph is devoted to the debate on the pornographic representation of women; the forth paragraph examines three possible methodological solutions for a relationship between porno-criticism and comparative literature: the pornographic topos *as a thematic issue, the pornographic construction of plot as a narrative mode, the pornographic metaphor as a key to understand contemporary life.*

Eccoti poi otto sospiri ad un tratto, usciti dal fegato, dal polmone, dal core e dall'anima del reverendo e cetera, dalle suore e dai fraticelli, che ferno un vento sì grande che avrieno spenti otto torchi; e sospirando caddero per la stanchezza come gli imbriachi per il vino. E così io che era quasi incordata per il disconcio del mirare, mi ritirai destramente, e postami a sedere, diedi uno sguardo al cotale di vetro.

Pietro Aretino, *Ragionamento della Nanna e della Antonia*

Questo contributo prende origine dalla curiosità sorta di fronte al recente apparire di vari studi in lingua italiana dedicati alla pornografia: che cosa ci segnala questo fiorire di *porn studies* e connessi? E a proposito di che cosa: della nostra società, della nostra sessualità, della nostra facoltà immaginativa? E, dal punto di vista teorico, può la pornocritica stimolare una riflessione sui metodi e sugli obiettivi della letteratura comparata? A ben vedere, si tratta di questioni che già di per sé sono spia dell'orizzonte in cui dobbiamo muoverci per tentare di rispondere: nel passaggio da un settore specifico, sia esso letterario, figurativo o cinematografico, al *mare magnum* del culturale. Interrogare la pornocritica si inserisce infatti in quel confronto trasversale tra codici e linguaggi dell'immaginario tipico dei nostri anni, segnati da intrecci e contaminazioni di ambiti e livelli di fronte ai quali, tuttavia, non si dovrebbe rinunciare alla problematizzazione etica e al giudizio di valore estetico: in una parola, alla critica, per quanto curiosa e spregiudicata essa possa essere.

Viste la quantità degli interventi e le molteplici diramazioni presenti nel dibattito sulla pornografia, rispondere in maniera esaustiva alle domande poste appare pressoché impossibile nello spazio di un articolo; pertanto, lasciando sullo sfondo, come termine di paragone, gli studi sulla pornografia letteraria, farò principalmente riferimento ad alcuni saggi sul porno audiovisivo usciti negli ultimi dieci anni in Italia, dopo, cioè, la traduzione nel 2002 dell'emblematico *Manifesto porno* della giovane pornostar francese Ovidie Becht. L'obiettivo (metacritico) che mi pongo è di mettere a fuoco la necessità di un approccio al contempo etico e teorico per affrontare le problematiche della pornografia contemporanea e di mostrare alcune ragioni dell'utilità metodologica di tale composito approccio nell'ambito degli studi comparatistici.[1]

Dalla controcultura ai porn studies

In questa direzione, è necessario innanzitutto ripercorrere brevemente la storia di quello che lo storico Pietro Adamo definisce porno di massa, un «genere certamente tra i più diffusi e popolari in Occidente».[2] L'anno di nascita ufficiale si può stabilire nell'*anneé érotique* 1969,[3] quando in Danimarca la produzione e la diffusione della pornografia audiovisiva non sono più considerate

reato e negli Stati Uniti una sentenza stabilisce la non punibilità della fruizione privata di materiale osé, al tempo consistente perlopiù in filmini in 16 mm con immagini di donne nude in posizioni ammiccanti (*beaver film*); di qui la trasformazione di Copenaghen in capitale europea dell'*hard core*, con conseguente irraggiamento del mercato nei Paesi contigui, e di San Francisco, già culla del movimento *hippy*, in centro americano del porno. Il passo successivo, con il passaggio al formato in 35 mm, è la rapida crescita di una vera e propria industria cinematografica di settore, inaugurata nel 1970 da *Mona The Virgin Nymph* di Michael Benveniste e Howard Ziehm e destinata a esplodere nel 1972 con lo straordinario successo di *Gola profonda* (*Deep Throat*) di Gerard Damiano e *Dietro la porta verde* (*Behind the Green Door*) dei fratelli Mitchell, addirittura proiettato a Cannes.

Questi primi anni sono ricordati come la *golden age* del porno, che sfrutta, anche in altre nazioni come la Germania Occidentale e la Francia, un permissivismo legislativo in qualche modo ispirato ai movimenti di contestazione e liberazione sessuale del momento, di cui i film *hard core* sono visti come un'espressione particolarmente disinibita. Tipico di questa fase è il *feature-lenght narrative pornographic film*, riconoscibile da una sempre più codificata sequenza di atti sessuali, culminanti nella penetrazione e nel *money shot* – l'inquadratura dell'eiaculazione esterna –, e dal «tentativo di riprodurre i meccanismi narrativi ed estetici del cinema *alto*» che fa sì che, sulla scia dei *sexploitation* degli anni Sessanta, i film appaiano come «*B-movies* arricchiti dalla presenza dell'*hard*».[4] Le cose sono però presto mutate. Innanzitutto, la 'pacchia' legislativa non è durata a lungo: già verso il 1975 il vento è iniziato a mutare e pressoché ovunque si sono registrati provvedimenti miranti a controllare e delimitare la circolazione dei film pornografici, ma il decisivo cambiamento – evocato nella parte finale di *Boogie Nights* di Paul Thomas Anderson (1997) – si è avuto all'inizio degli anni Ottanta con l'avvento degli *home video*, che hanno cambiato radicalmente la struttura dei film. In generale si è assistito a una riduzione degli aspetti diegetici a favore del porno *all sex*, in cui le scene di sesso possono arrivare a coprire più dell'80% del tempo, specie nel *gonzo*, caratterizzato da una tecnica da docufilm in cui, oltre a essere aboliti trama e set elaborati, le riprese sono spesso in soggettiva. Di pari passo, gli attori hanno progressivamente lasciato il posto a performer ai quali si richiede in primo luogo un corpo tonico e resistente, quando non chirurgicamente modificato, in grado di sostenere le riprese ravvicinate di atti sessuali sempre più acrobatici ed estenuanti. Questa evoluzione ai limiti del post-umano è continuata sino alla fase digitale e telematica di oggi, che si contraddistingue, con scaltra strategia di *marketing*, per la proliferazione delle più varie specializzazioni:

Locandina del film *Behind the Green Door*, 1972

> Le pornografie videografiche (il plurale è ormai d'obbligo) nascono infatti dalla correlazione sistemica di diverse categorie: a) standard produttivo (*high-end*, *low-budget*, *pro-am*, amatoriale); b) orientamento sessuale (etero, gay, lesbo, bisessuale, transessuale); c) performance sessuale (*straight sex*, *oral sex*, *anal sex*, *solo*, *threesome*, ecc.); d) struttura testuale (*plot-based*, *all-sex*, *casting*, ecc.); e) struttura stilistica (*glamorous*, 'artistica', documentaria, iperrealistica, ecc.); f) *body attributes*, distinti in età (*teen*, *milf*, *mature*, ecc.), razza (*latina*, *asian*, *ebony*, ecc.), fisico (*brunette*, *redhead*, *big breast*, *big ass*, *big cock*, ecc.), professione/posizione sociale (studentessa, moglie, *teacher*, *cheerleader*, gangster, biker, ecc.); g) 'perversione' parafiliaca (*BDSM*, *watersports*, *bestiality*, *scat*, ecc.); h) matrice (sotto)culturale (yuppie, *redneck*, *goth*, skinhead, punk, ecc.).[5]

Due ulteriori fenomeni sono poi da considerare in uno sguardo d'insieme sul porno più recente. In primo luogo, esauritasi ormai la volgarità goliardica delle produzioni classiche, si è assistito in alcuni dei filoni citati a una progressiva estremizzazione dei contenuti e a un crescente «clima di violenza, di umiliazione e di reificazione»,[6] specie nei confronti del corpo femminile. Complementarmente, anche come forma di reazione a questa deriva dell'industria professionistica, si è sviluppato un filone di *amateur porn* in cui persone comuni si riprendono mentre hanno rapporti sessuali e, grazie alle possibilità di condivisione del Web 2.0, rendono pubblico il loro video.

Non è stato comunque necessario attendere le più recenti evoluzioni perché il dibattito pornocritico prendesse vita. Sin dal suo affermarsi il porno di massa è stato accompagnato dalle riflessioni di intellettuali e studiosi/e che, sospese tra liberazione e sopraffazione, hanno nell'insieme posto il problema di «quale, tra queste due versioni della natura del porno, sia quella più rispondente alla realtà culturale e materiale del fenomeno e dei suoi fruitori».[7] Se «la legittimazione culturale di cui l'*hard core* ha goduto negli anni Settanta, perlomeno in certi ambienti, è un fenomeno pressoché dimenticato»,[8] che nasceva dall'associazione con le istanze libertarie della rivoluzione sessuale da un lato, dall'attacco al moralismo e alla censura dall'altro, sul fronte opposto si è rimproverato al porno non solo di perpetuare le dinamiche di dominio della società capitalistica, ma anche, dietro la falsa apparenza della liberazione dei costumi, di saldare tali dinamiche a una riaffermazione del fallocentrismo patriarcale. È questo il senso dell'attacco femminista all'*hard core*, sin dal biennio 1969-70 con le posizioni etero-separatiste del gruppo Cell 16 di Boston e il seminale *Sexual Politics* di Kate Millet, sulla cui falsariga si muoveranno altre analisi radicalmente critiche come quella di Andrea Dworkin e della giurista Catharine MacKinnon.

Le posizioni delle femministe non sono state però così compattamente univoche. Già negli anni Settanta si sono alzate le voci di chi auspicava una rivoluzione sessuale che non si limitasse al libero amore di stampo etero-fallocentrico, ma andasse nella direzione di una più «naturale sessualità perverso-polimorfa»;[9] in seguito, un diverso approccio al desiderio e all'immaginario erotico femminile è stato messo in atto da una nuova generazione di studiose come Camille Paglia, Louise J. Kaplan e Judith Butler. Parallelamente ha preso corpo una forma di pornografia post-femminista di cui sono fautrici alcune fuoriuscite del porno come l'ecosessuale Annie Spinkle o la 'vulvaluzionaria' Dorrie Lane: sono i modelli del *Manifesto porno* di Ovidie Becht, tutte figure che, fiere del loro *background* pornografico, si sono evolute in pornoeducatrici e *body-artists*, impegnate, da una prospettiva in cui si è colta un'assonanza con gli imperativi neo-liberisti del successo individuale,[10] a insegnare alle donne il loro diritto al piacere con video didattici e istruttive performance.

La via per uscire dall'*aut aut* delle posizioni pro- e anti-porno l'ha indicata Michel Foucault nei suoi studi sulla sessualità della seconda metà degli anni Settanta, dedicati, com'è noto, a «decifrare i rapporti fra potere, sapere e sesso»[11] attraverso l'analisi delle forme discorsive con cui tali rapporti si irraggiano socialmente. È su questa strada metodologica che si sono infatti posti i *porn studies*, i quali, come si legge nell'*Introduzione* dei curatori Enrico Biasin, Giovanna Maina e Federico Zecca al volume *Il porno espanso* (2011), hanno elevato a oggetto «la pornografia audiovisiva come forma culturale»:[12] se fino a gran parte degli anni Novanta, a eccezione di *Hard Core: Power, Pleasure and the "Frenzy of the Visibile"* di Linda Williams (1989) e poco altro, sono prevalsi ancora gli interventi militanti pro o contro,

> nel corso degli ultimi dieci, quindici anni, [...] – in (non casuale) coincidenza con la 'svolta' digitale e telematica –, la considerazione (epistemica e sociologica) della pornografia ha subito una piccola rivoluzione cartesiana, conseguente al riconoscimento accademico (almeno in ambito anglosassone) dei cosiddetti *porn studies*. Come recentemente sottolineato da Feona Attwood, infatti, questi studi hanno radicalmente (ri)concettualizzato la pornografia, concependola – sulla scorta della prospettiva williamsiana – non più (solo) come

> un 'problema sociale' (da combattere) ma anche (e soprattutto) come una 'pratica culturale' (da comprendere).[13]

Vari sono stati i risultati di un simile approccio: il passaggio dall'idea di un'unica pornografia alla constatazione dell'esistenza di più pornografie e della necessità di definirne la plurale retorica, anche in direzione oppositiva ai sottogeneri audiovisivi dominanti; la messa a fuoco di una diversa triangolazione di pornografico, erotico e osceno, legata a una dialettica tra *off/scene* e *on/scenity* in cui anche la pornografia contribuisce a portare sulla scena pubblica contenuti ritenuti in precedenza non rappresentabili; la dimensione creativa che certi *topoi* pornografici possono assumere nelle dinamiche del desiderio; e la descrizione della sfaccettata espansione dell'immaginario porno nella produzione culturale contemporanea, come nel cosiddetto porno d'autore, frutto delle sperimentazioni di registi operanti nel circuito tradizionale del cinema, ad esempio Catherine Breillat con *Romance* (1999) e *Pornocrazia* (2004) e Michael Winterbottom con *9 Songs* (2004).

Kieran O' Brien e Margo Stilley in *9 Songs* di M. Winterbottom, 2004

Tra etica e teoria

Nonostante la rivoluzione cartesiana in senso culturale e teorico dei *porn studies*, mi sembra che sia quanto mai opportuno continuare a interrogarsi sulle problematiche etiche, che possiedono poi anche un risvolto politico, legate alla pornografia audiovisiva: se i confini del lecito e dell'illecito sono sottoposti a mutamenti storici che possono svelare quanto ciò che era considerato naturale, con gli annessi concetti del normale e del contronatura, fosse dovuto a consuetudini socio-culturali, «la relatività dell'osceno è il completamento e la conferma della sua universalità, dal momento che non sono mai esistite culture del tutto prive di senso del pudore e conseguentemente non dotate del senso di ciò che è disdicevole rispetto ad esso».[14] Pertanto, non 'nonostante', ma 'proprio perché' i *porn studies* hanno ottenuto simili risultati, si tratta di trasformare le istanze sollevate dagli avversarsi e dalle avversarie del porno nella materia di un confronto critico propedeutico alla teorizzazione: se la pornografia, nelle parole degli stessi pornofili, è in grado di toccare i più scomodi e politicamente scorretti anfratti psicologici e sociali umani, tanto più è necessario problematizzare il disagio, se non proprio la ripugnanza, che essa può ispirare.

In particolar modo, appare opportuno mantenere il doppio passo teorico ed etico di fronte al successo del porno estremo contemporaneo: da una parte, ci si potrà porre la questione se lo sfruttamento commerciale del disgusto e del dolore tradisca o esacerbi la retorica della rappresentazione pornografica della *golden age*; dall'altra, non si vede perché non si debba stigmatizzare con una salutare dose di sdegno civile i sottogeneri che mirano a eccitare gli spettatori con immagini di violenza sessuale e altri tipi di umiliazione delle donne. Tenendo presente, comunque, che quella pornografica non è che una delle facce di un problema sociale assai più ampio, per cui, se non basta affermare che il filone dello stupro si pone rispetto alla pornografia come, nelle parole di Ovidie Becht, «i funghi velenosi stanno ai funghi»,[15] è altresì vero che, al di là delle censure che prendono di mira solo l'effetto, bisognerebbe interrogarsi sulle cause a monte del bisogno di vedere rappresentata una così efferata forma di sopraffazione maschile. Al riguardo, sono interessanti alcune osservazioni di David Foster Wallace che in un suo reportage sugli *award* statunitensi del porno del 1998, *Il figlio grosso e rosso*, apparso in Italia nel 2006, riconduce il fenomeno a una più generale deriva dell'intrattenimento – «non è certo una

novità che nell'ultimo decennio anche la Tv e i film tradizionali sono diventati più violenti ed espliciti e crudi»,[16] – ma poi, più acutamente, riconosce come nella nuova rispettabilità, se non sociale, certo economica, dell'industria del porno, risieda un paradosso: «Più il porno diventa accettabile nella cultura moderna, più dovrà spingersi in là per preservare quel senso di *in*accettabilità che è tanto essenziale al suo fascino».[17]

Tra le spinose questioni sollevate da un tale paradosso, come quella del rapporto tra pornografia e fruizione minorile, la quale a sua volta si porta dietro la complementare problematica della pedofilia, cercherò di fare qui alcune considerazioni relative agli intrecci tra due modi di affrontare la commistione, tipica del porno di massa, di realtà – gli atti sessuali – e finzione – gli 'attanti'[18] come personaggi di una storia, per quanto elementare essa possa essere –: del fatto che l'industria cinematografica del porno deve la sua esistenza al consenso (retribuito) di donne e uomini ad 'agire' tale commistione. Non si tratta (per il momento) di riflettere sugli aspetti teorici di ciò, ma, molto prosaicamente, di tenere conto di come una simile disponibilità non sia così pacificamente comprensibile a tutti: se da un lato la proliferazione di video amatoriali suggerisce un diffuso desiderio di esibizione e uno scarso senso del pudore, dall'altro per un altrettanto consistente numero di persone un lavoro in cui si viene pagati per farsi riprendere, per quanto come personaggi di un film, durante una perfomance sessuale, costituisce ancora occasione, se non di condanna o biasimo, comunque di un certo interrogante stupore.

Una possibile risposta si trova nel *Manifesto porno* di Ovidie Becht che, sfidando «l'idea puritana del 'dare se stessi' attraverso l'attività sessuale»,[19] rivendica l'autonomia della scelta di svolgere quello che lei definisce un *sex work*, un lavoro in cui non vende il proprio corpo, ma con il proprio corpo offre un servizio, e non vede perché questo dovrebbe fare più scalpore di quanto ne faccia, mentre danza sul palcoscenico, il coinvolgimento fisico di una ballerina nella sua performance. Soprattutto, come afferma a chiare lettere, non vuole essere 'salvata' dalle femministe, che tratta – con rapidità argomentativa invero più da discussione al bar che non da *pamphlet* – come ipocrite agenti del consumismo, nient'altro che formidabili alleate del *business* del tempo libero e degli elettrodomestici. Tuttavia, non ci si può non chiedere se un simile *pride* sia davvero così universalmente rappresentativo, specie se si pensa agli estenuanti sforzi fisici richiesti dalle riprese: sia agli uomini costretti a mantenere un priapismo a oltranza, sia alle donne costrette a subire multiple e variegate penetrazioni nelle più acrobatiche posizioni.

A leggere alcune testimonianze maschili raccolte da Roberto Carvelli nella sua inchiesta sostanzialmente pornofila *La comunità porno. La scena hard italiana in presa diretta* (2004), si ha l'impressione di un disincantato e venale fatalismo con cui i pornoattori accettano un destino scandito dalle 'scopate' e dal «pisello importante»;[20] in particolare, essi spiegano la scelta di essersi dedicati al porno con la ragione che in tal modo sono stati messi nella condizione di poter soddisfare il loro insaziabile appetito sessuale – e per di più venendo pagati –, ma poi, come onestamente ammette Beppe, un ex-attore di cui non si sa che il nome, «bisogna avere il pelo sullo stomaco».[21] La sua intervista è interessante anche perché offre uno spaccato assai meno idilliaco della situazione delle attrici di quanto le pornofiere dichiarano. Se per Becht, «anche se può sembrare strano agli occhi di molti, le donne scelgono di fare questo lavoro. Ne hanno voglia»,[22] il ricordo di Beppe è che «le donne sul set fanno molto uso di coca perché è difficile per loro eccitarsi con un uomo che non è attraente»,[23] sebbene, forse, l'assunzione di stupefacenti sia dovuta al bisogno di sopportare non tanto la bruttezza dei partner quanto i corollari più sgradevoli, se non proprio disgustosi, di un'intimità fisica puramente professionale.

Su questa doppia chiave di accesso al set pornografico – del *pride* e dello «squallore di fondo»[24] – si può a questo punto innestare, nelle parole di Simone Regazzoni in *Pornosofia* (2010), la riflessione sullo «spazio del pop porno [come] spazio in cui si decostruisce la frontiera tra *fiction* e realtà»[25] e in cui, sulla falsariga di Linda Williams, l'aggettivo *pop* copre, oltre all'area della produzione audiovisiva che Adamo definisce di massa, anche i materiali disponibili su internet. Per Regazzoni, a sua volta filosofo pop, non solo «il pop porno è la fiction che incorpora il reale

dell'atto sessuale»,[26] ma «il reale dell'atto sessuale si compie tra corpi di carne, nell'intreccio di *corpi carnali*»:[27]

> Il corpo carnale non è solo un corpo che attraverso la carne sente, soffre, gode; è un corpo che, sotto la pressione della carne, perde la propria stabilità, la propria *organizzazione*, e si trasforma in un corpo disorganizzato composto di quasi-organi fluidi che si spostano e si sostituiscono l'uno all'altro: la bocca con l'ano, il pene con la lingua, la faccia con la vulva, l'ano con la vagina, la mano con il pene, la bocca con la vagina, ecc.[28]

La deflagrazione di un simile polimorfismo anatomico, che decostruisce la soggettività per fare emergere il grado zero dell'animalità umana, si sviluppa attraverso quella che, con un termine mutuato da Lévinas, Regazzoni chiama 'sfigurazione', l'emergere della faccia al di là del volto: «È nel godimento che si mostra il cuore della nudità assoluta come nudità della carne: perché è proprio con il mostrarsi del godimento, con il suo *venire-alla-faccia* come altra forma di *incarnatio* che viene meno la maschera del volto».[29] Di contro alla bassezza del porno, su cui insiste particolarmente Adamo come chiave che permette di «dispiegare modalità di espressione particolarmente significative»,[30] Regazzoni propone una sorta di sublime pornofilo in cui la disgregazione dei corpi negli intrecci degli orifizi e degli organi di penetrazione si trasforma in un'esperienza estetica di rivelazione dell'eros – o perlomeno di quello che lui considera l'eros. Si intuisce che di fronte a una simile «visione incarnata»[31] siamo al limite non solo dell'etica, ma anche di un imprevisto approccio mistico al porno:

> Si può mostrare l'invisibile lasciando che qualche cosa di coperto o di nascosto resti sulla scena del visibile […]. È questo il modo in cui l'erotismo lavora con l'invisibile […]. Ma si può mostrare l'invisibile mostrandolo come invisibile, mostrando che c'è dell'invisibile al cuore della visibilità totale, quando non c'è più nessuna cosa nascosta, quando l'ultimo velo è caduto.[32]

Ora, senza dubbio la pornosofia appare una teoria brillante e ben argomentata, ma non ci si può non chiedere quanto essa sia, per così dire, 'realistica' e non si ponga, piuttosto, come una rimotivazione, sul piano della ricezione, del cosiddetto *porno chic*.[33] Nonostante il dichiarato pathos emotivo, quello di Regazzoni mi sembra infatti un approccio comunque intellettualistico, legato a una sensibilità filosofica molto distante dal ben più prosaico tipo di aspettative che in genere possiede un «consumatore di pornografia […] consapevole che trovare un "buon porno" – un porno capace di stimolare in modo soddisfacente la risposta corporea – è sorprendentemente difficile».[34] In altri termini, il «buon porno» pare più un'eccezione che non la norma o, per dirla con una frase di David Foster Wallace tratta dal *Figlio grosso e rosso*, solo «di quando in quando, in una scena hard-core capita che l'anima nascosta si "mostri" ed "è" un po' il contrario della recitazione»: «la faccia dell'attore porno cambia» e si passa dall'asetticità professionale a «un'autentica gioia erotica».[35] È una frase citata anche da Regazzoni, che però non riporta un passo contiguo in cui la commistione di realtà e finzione sembra incrinare la pornosofia: la maggior parte delle volte, afferma Wallace, i volti degli attori non scompaiono, ma rimangono sulla scena come «[…] facce che di solito appaiono annoiate o assenti o competenti, ma in realtà sono semplicemente nascoste, l'anima chiusa a chiave ben oltre gli occhi. Senza dubbio nascondersi è il modo in cui un essere umano che sta dando via le parti in assoluto più private di sé preserva un senso di dignità e autonomia».[36]

Potrebbe sembrare di mettere a confronto due livelli filmici diversi, legati rispettivamente alla realtà del set e alla finzione del prodotto, ma proprio in ciò si rivelano le conseguenze più radicali della commistione di realtà e finzione tipica del porno audiovisivo di massa: che la teoria è in qualche modo risucchiata dall'etica nei residui di realtà visibili sulla scena dei corpi carnali.

La questione femminile

Con la pornosofia di Regazzoni siamo giunti a lambire l'argomento centrale del dibattito pornocritico: la rappresentazione pornografica della donna, riguardo alla quale sin dalla fine degli anni Sessanta si è discusso nei termini di reificazione del corpo femminile e di comportamento dominatore maschile. Da questo punto di vista è particolarmente significativa l'acuta *Post/fazione. Le parole che mancano* al libro di Carvelli scritta dalla storica della lingua Francesca Serafini:

> Le donne sono quasi completamente afasiche, impegnate come sono a soddisfare le richieste maschili (che – come si può ben intuire – impediscono loro, logisticamente, di parlare, data la frequenza di rapporti orali). Il loro contributo pertiene all'ambito dell'onomatopea, se in questo vogliamo far rientrare sospiri e gridolini che si travasano verbalmente il più delle volte nell'unica significativa parola di senso compiuto che è sì. Il piccolo avverbio olofrastico è una specie di manifesto programmatico: le donne possono dire solo sì alle richieste dei partner […].[37]

Si può supporre che per Regazzoni una simile coazione all'obbedienza non costituisca una degradazione nel senso in cui l'hanno intesa le femministe, bensì un effetto collaterale di quel passaggio «da un grado superiore a un grado inferiore»[38] che, al di là del loro sesso, decostruisce i soggetti in corpi carnali; di ben altro parere è la filosofa Michela Marzano nella *Fine del desiderio. Riflessioni sulla pornografia*, uscito originariamente in Francia nel 2003 e tradotto in italiano solo quest'anno. Con un lessico che attinge, oltre che dai *gender studies*, dalla lezione di Bataille, Foucault, Levinas, Nancy – nomi a cui, peraltro, fa riferimento anche Regazzoni per sostenere opinioni opposte –, Marzano propone una versione aggiornata (culturale) del femminismo anti-porno, di cui riprende alcuni *topoi* riconducendoli a un più generale discorso sul desiderio: «Lo scopo di questo libro è mostrare quali sono le rappresentazioni della sessualità messe in scena dalla pornografia e in che modo le "condotte" pornografiche finiscano per occultare il corpo, privando l'individuo della propria soggettività».[39] In particolare, si tratta di «mostrare come l'invasione di rappresentazioni pornografiche abbia imposto una visione degradata dell'umanità e della sessualità»,[40] perché la degradazione della donna si accompagna a quella dell'uomo: se le donne sono ridotte a un oggetto smembrato nei dettagli anatomici, non migliore figura fanno gli uomini, ridotti a stantuffi orgasmici. Siamo di fronte, cioè, alla negazione che

> […] il nostro corpo, e quindi ognuno di noi, è sempre preso in un doppio movimento di apertura e di chiusura, al mondo e agli altri. Ma significa soprattutto non ammettere che noi siamo al tempo stesso «deboli» e «potenti», e che il nostro corpo è contemporaneamente una frattura che sconfigge l'onnipotenza e una «certezza» di esistenza.[41]

Una domanda sorge però di fronte alla ricca esposizione di Marzano, che molte pagine dedica a spiegare la bellezza di quel desiderio che la pornografia, a differenza dell'erotismo, nega: se il piacere dato da questa reciproca apertura delle soggettività nell'incontro è così appagante, perché allora esiste la pornografia? Se la sessualità è questa profusione dell'uno nell'altra – perché l'orizzonte di Marzano resta sostanzialmente eterosessuale –, perché la realtà è fatta non solo di pornografia audiovisiva, ma di tutto un sottobosco di *sex work* e *sex cruising*? Detto altrimenti, che bisogno ci sarebbe di cercare altro quando la felicità erotica tra due persone è così potente e bastante a se stessa? In definitiva, dalla lettura della *Fine del desiderio* si ricava l'impressione che

Marzano non stia descrivendo l'essere reale del desiderio, ma una sorta di suo dover essere ideale, di perfetto innamoramento che non molto può dirci sull'eziologia psico-sociale della pornografia.

Più in profondità, il saggio sembra soffrire di un'asimmetria teorica. Di fatto, Marzano contrappone un'esperienza del vissuto – la sessualità – a quanto è variamente definibile come un genere del discorso, una modalità rappresentativa, una forma culturale – la pornografia –, che non ha lo scopo di negare la sessualità ideale che lei ha in mente, ma – ci piaccia o meno – di rappresentare atti sessuali che, proprio perché «l'uomo e la donna diventano semplici 'marionette', le cui pose replicano standard codificati»,[42] possono stimolare il desiderio all'interno di un'esperienza reale di sessualità e, in quanto tale, esposta a comportamenti non sempre riconducibili alla coscienza e agli imperativi morali. Si potrà discutere se questo effetto, erogeno più che erotico, sia prettamente maschile o possa, e in quale misura, coinvolgere le donne, ma che esso sia la prerogativa della cruda retorica pornografica già ben lo sapeva Aretino nel secolo XVI quando ha messo in scena l'autodeflorazione della Nanna eccitata dalla visione dell'orgia in corso nella cella accanto alla sua. Certo, il desiderio non è 'solo' questo, ma può essere 'anche' questo, può essere anche – per utilizzare un'espressione di Dante già ripresa da Guido Almansi alla fine della sua *Estetica dell'osceno* – una «bassa voglia»;[43] il problema si pone, casomai, quando il desiderio è ridotto solo a questo, come si vede in *Shame* di Steve McQueen (2011) in cui il protagonista è un erotomane pornodipendente: la sua tragica *addiction* risponde perfettamente all'idea espressa dallo scrittore David Mura che «al cuore della pornografia c'è l'immagine della carne usata come droga, come un modo per anestetizzare il dolore psichico»[44].

S. McQueen, *Shame*, 2011

Se in questa declinazione del desiderio si può leggere la reazione del pensiero femminista di Marzano alla visione degradata della donna espressa dalla pornografia audiovisiva, la questione del femminile è invece affrontata di petto nel *Dominio pornografico* della giurista Alessandra Verza (2007), che veementemente e coraggiosamente si ispira alle posizioni radicali di Catharine MacKinnon. Con una serrata e articolata argomentazione la studiosa non solo smonta i falsi miti della liberazione sessuale che sarebbe attuata dalla pornografia, ma anche fornisce una prospettiva imperniata sul concetto giuridico di danno, già alla base delle ordinanze predisposte da MacKinnon insieme a Dworkin nei primi anni Ottanta a compimento del loro attivismo militante:

> Tali normative, pur essendo motivate dalla consapevolezza che la pornografia mette a rischio i diritti civili delle donne, non imponevano limiti preventivi alla circolazione dei materiali pornografici, bensì, in linea con quattordicesimo emendamento sull'uguaglianza e senza ledere il primo emendamento, che tutela in USA la libertà di espressione, rendevano esperibile *un'azione civile di risarcimento* danni per le vittime danneggiate (con costrizione, molestia, diffamazione o stupro) in maniera comprovabile, attraverso la pornografia, definita come materiale sessualmente esplicito rappresentante le donne come oggetti sessuali, umiliate e sottomesse agli uomini, secondo una tipologia più dettagliata formulata dalle due studiose.[45]

Il presupposto, infatti, è che «il rapporto tra pornografia e danno riveste […] un'importanza decisiva nella valutazione etica e normativa del fenomeno»[46] e questo fa l'originalità, nel dibattito nostrano, dell'approccio di Verza, che nell'ultima parte del libro espone in dettaglio un'operativa proposta giuridica. Per la studiosa, però, non si tratta di imporre, attraverso il diritto, «un cambiamento autoritativo dei comportamenti e delle percezioni dei fenomeni sociali»,[47] ma di stimolare, anche con la prospettiva del diritto, il dibattito.[48]

Tuttavia, il recupero di un approccio alla questione così contrappositivo come quello del femminismo radicale degli anni Settanta e Ottanta rischia di riportare indietro la discussione, il

che di per sé non sarebbe un problema se l'operazione servisse a riprendere il filo di un discorso avvitatosi nell'inconcludenza e non fosse, invece, che il ritorno a una fase preculturale del dibattito non paga nella descrizione degli intrecci e delle contaminazioni dell'immaginario contemporaneo. Ciò non significa che in nome di Foucault si debba giustificare tutto, ma che, una volta appurato che la critica delle rappresentazioni degradanti e degradate della donna come oggetto sessuale è il punto di partenza etico – e politico – del discorso pornocritico, vari sono i possibili percorsi che si aprono, tra cui anche un'indagine più ravvicinata, come quella svolta dai *porn studies*, che permette di verificare se è possibile, all'interno del discorso pornografico, rovesciare una simile visione del femminile: se, detto altrimenti, le donne possono appropriarsi – o si sono già appropriate, magari in settori di nicchia – del codice pornografico per rappresentare il loro diritto a una soggettività sessuale liberata sia dalle costrizioni fallocentriche che dagli stereotipi, anch'essi figli del patriarcalismo, dell'edulcorazione del sesso. Un esempio al riguardo può essere fornito dai siti di *alt porn*, nei quali l'appartenenza a subculture come «il "movimento" gotico, il mondo dei raver e le varie incarnazioni del punk» contestualizza le immagini delle modelle che, oltre a detenere «un ampio potere decisionale riguardo il proprio portfolio fotografico e le scene che interpreta[no]», spesso tengono un blog «in cui descrivono la loro vita quotidiana, esprimono opinioni, pensieri, gusti e così via».[49]

Non sarà un caso, allora, che Verza, insieme a Marzano, compaia nel saggio di Regazzoni come la principale avversaria anti-porno: perché da entrambi i lati c'è una passione militante, solo che per quanto riguarda Verza la si potrebbe definire una 'misopornia' che, in nome di una dichiarata sensibilità di parte,[50] le fa considerare la pornografia, non senza il rischio di un lessico scivoloso, una «forma degenerata»[51] del sesso che mette in scena un «innaturale dar spettacolo»[52] e, in quanto tale, umilia le donne. Di qui, la rimozione di possibili complicazioni concettuali come quelle dovute all'esistenza di una pornografia puramente gay:

> Allora, come possiamo definire e comprovare questa nostra sensazione che, nonostante ciò [i porno gay maschili], siano essenzialmente le donne il fuoco dell'attenzione, e che sia la loro esibizione e la loro spoliazione, e non tanto quella maschile, l'elemento chiave della rappresentazione? Questa conclusione è indicata, più che da elementi descrittivamente *spessi* (come la presenza di persone di entrambi i sessi nella rappresentazione), dalla presenza di elementi *sottili*, legati ad un tipo di immaginario sessuale e volti a compiacere un occhio (e una costituzione sessuale) chiaramente maschile nella sua essenza.[53]

Colpisce che l'argomentazione non sia guidata da uno sforzo di esplorazione spregiudicata di un corpus di materiali, ma da una procedura di verifica di quello che si pre-sente; così, dato che, in questo circolo emozionale ancora prima che ermeneutico, il porno gay non fa parte del pre-sentimento della ricerca, ecco che lo si esclude dalla discussione con sottigliezze anziché con argomenti di spessore – per riprendere la contrapposizione del passo – e subito dopo ci si appella all'autorità al riguardo di MacKinnon e alla celebre frase del giudice Potter Stewart che affermò, in un processo del 1964, che non era in grado di definire la pornografia, ma riusciva comunque a «riconoscerla quando la vedeva».[54] Invece, proprio la rimozione della cinematografia gay, per non parlare di quella in cui sono presenti transessuali, e le correlate considerazioni sul pudore femminile e sull'innaturalità degenerata di certe situazioni convocano sulla scena la necessità di un'ulteriore inquadratura, una sorta di controcampo a quanto sostenuto da Marzano e Verza, che, al di là delle differenti metodologie, condividono comunque l'espunzione delle problematiche LGBT dal loro discorso.

L'omosessualità, in particolar modo quella femminile con l'intrinseco transgenderismo del suo desiderio, può mettere in crisi molte delle conclusioni da loro tratte sia nei termini di approccio al desiderio sessuale che nei termini della fruizione della pornografia. Da questo punto di vista, è estremamente istruttiva la scena del pur non riuscitissimo *I ragazzi stanno bene* (*The Kids Are Alright*) di Lisa Cholodenko (2010) in cui le due protagoniste, conviventi da molti anni e madri ciascuna

di un/una figlio/a generato con l'inseminazione artificiale, guardano un film pornografico gay maschile mentre hanno un rapporto sessuale – o, meglio, tentano di averlo perché poi sono costrette a interrompersi; in seguito, richieste dal figlio che ha scoperto il dvd, sul perché guardino porno di uomini, una delle due spiega che, essendo «la risposta sessuale interiorizzata, a volte è eccitante vedere esternata la reattività con un pene». Di fronte a un simile episodio, diventa difficile accettare, perlomeno *in toto*, che le donne che sono interessate alla pornografia siano esclusivamente riconducibili alla tipologia di chi ha «interiorizzato la stessa concezione erotica, la stessa assegnazione di ruoli»[55] previsti dal dominio maschile; anzi, si potrebbe ritenere, al contrario, che sia questo interesse ad alimentare l'esigenza di un porno audiovisivo alternativo, declinato maggiormente al femminile.

D'altro canto, recuperando alcune perplessità di Verza, viene da domandarsi se sia in effetti opportuno continuare a chiamare pornografiche tutte le varianti della commistione di finzione cinematografica e atti sessuali reali messe in luce dai *porn studies*. Ha senso, ad esempio, continuare a parlare di pornografia riguardo alla rinuncia alla «costante retorica»[56] per eccellenza del *money shot* messa in atto dal Manifesto del Puzzy Power[57] o dai film post-femministi di Becht, ma anche proposta da un *porn scholar* di primo piano come Peter Lehman che mira a 'depenizzare' il porno di massa?[58] Di fronte a queste diverse istanze, che possono essere anche lette come un invito a una rappresentazione più realistica,[59] ci si può chiedere – volgendo la domanda ai *porn scholar* – se non sarebbe il caso di parlare di una più generica sessografia, restringendo l'uso di pornografia alle produzioni costruite secondo i codificati *topoi* del porno di massa fallocentrico, in cui «l'orgasmo [...] è insomma verificabile solamente se maschile»[60] e la rappresentazione della donna rimane nell'ambito di una funzione degradata.

La pornocritica espansa

Volutamente, nei paragrafi precedenti, ho evitato di predisporre una definizione propedeutica della pornografia e del porno di massa perché quello che metodologicamente mi interessava mettere a fuoco era la convocazione induttiva della teoria dall'orizzonte dell'etica, e viceversa: come dall'interno stesso delle questioni sollevate emergesse l'esigenza di un approccio culturale alla comunicazione pornografica, articolato in una teorizzazione che copra le varie aree della produzione, della ricezione, del codice e così via, senza rinunciare ad affrontare le problematiche morali e politiche. Si tratta di vedere, adesso, se questa duplice movenza della pornocritica può avere una qualche funzione di modello metodologico nell'ambito della letteratura comparata.

Un primo ambito di comunicazione è costituito dalla critica tematica, di cui forniscono più di una prova brillante vari saggi contenuti in alcune miscellanee dedicate prevalentemente alla pornografia letteraria uscite negli ultimi anni: *Esibire il nascosto. Testi e immagini dell'osceno*, numero monografico dell'«Immagine riflessa» (2005), *Pornografia. Contro il potere della morte* a cura di Fabio Bazzani (2007) e soprattutto *Carne tremula. Letteratura, erotismo, pornografia* a cura di Nicola Catelli, Giulio Iacoli e Paolo Rinoldi (2010), nella quale è più evidente quella che si potrebbe definire la soglia pornocritica. Al di là delle varie sezioni sottotematiche, si avverte infatti che mentre alcuni saggi rimangono al di qua di tale soglia affrontando l'argomento con un'ottica puramente letteraria, altri si spingono oltre i confini della disciplina per abbracciare una prospettiva in cui più stringentemente la tematica e l'approccio culturale procedono di pari passo. È il caso, ad esempio, di Gian Maria Annovi che studia le mitografie falliche di alcuni autori novecenteschi, di Marco Bazzocchi che si occupa di Pasolini con un taglio interdisciplinare o di Giulio Iacoli che pone le basi per un'indagine sul romanzo di formazione gay a partire dal *topos* del cinema a luci rosse. A questi studi si può affiancare anche il recentissimo lavoro di Massimo Fusillo *Feticci. Letteratura, cinema, arti visive* (2012) nel quale programmatico è il proposito di studiare, attraverso un approccio culturale, il feticismo non come una perversione messa in scena dalla letteratura e dall'arte, ma

come un aspetto creativo dell'immaginario che può riusare *topoi* dell'erotismo e anche della pornografia.

Un secondo ambito potrebbe essere un'indagine sull'appartenenza del porno di massa al carnevalesco, inteso nel senso di modo di organizzazione dell'immaginario, come suggerirebbero il rovesciamento gola-vagina di *Gola profonda* e, nel filone più giocoso, alcuni titoli evidentemente parodistici, come quelli nominati da Francesca Serafini – *Arma rettale*, *Il portiere di gnocche*, *T'ano da morire* solo per citarne alcuni –, ma come soprattutto spingerebbe a fare il codificato protagonismo degli organi genitali rispetto al volto, per quanto siano poi da valutare i limiti di una volgarità il più delle volte meramente goliardica e pruriginosa. Maggiormente fertile di conseguenze mi sembra, però, una terza possibilità, sintomatica delle più impreviste contaminazioni del nostro presente e legata a quella metafora pornografica che costituisce un'ulteriore forma del porno espanso:

> È dunque lo spettacolo della realtà, dei «teatri privati» militari così come civili, catturata in modo istituzionale (con telecamere, siano queste aperte, a circuito chiuso o a infrarossi) oppure surrettizio, quasi in forma di *peep-show*, a inquadrare la nostra mediasfera come un palinsesto dell'osceno, d'esposizione compulsiva di quanto il buon gusto vorrebbe rilegato al privato, al pudore, al silenzio.[61]

Nel saggio da cui è tratta questa citazione, contenuto nel citato *Carne tremula*, l'anglista Fabio Cleto prende in esame gli usi e abusi della metafora pornografica a proposito delle immagini di devastazioni belliche, morte e sevizie da cui siamo bombardati dall'inizio del conflitto mediorientale successivo all'attacco alle *Twin Towers*, tra le quali spiccano le foto delle torture da parte dei soldati e soldatesse americani nella prigione di Abu Ghirab nel 2004. Al di là però delle sue singole applicazioni, come quella, assai frequente, riguardo all'uso sfacciatamente ipersessuale del corpo femminile nei mass media, la metafora fornisce una complessiva indicazione metodologica per la relazione tra pornocritica e studi letterari nel momento in cui invita alla necessità di uno sguardo interdisciplinare e comparativo:

> Il tema della pornografia, da noi [in Italia] tanto pavidamente evitato, costituisce, infatti, un eccezionale banco di prova pratico e concreto per la solidità di molte impalcature teorico-sociali: dalla politica del riconoscimento alle *affermative actions*, dalla questione dei contorni del principio di uguaglianza a quelli della libertà di espressione, dal principio del danno di Mill alle interpretazioni liberistiche della *open society* di Popper, ed oltre. Il necessario incrocio del tema della pornografia con tutte queste tematiche rivela, infatti, la sua preziosa qualità di concetto *connettivo* nel quale si riflette tutta la sua rilevanza etica, morale e politica.[62]

Si potrebbero aggiungere anche altre branche del sapere come, *in primis*, la filosofia del linguaggio a proposito degli atti del discorso di Austen e, in particolare, degli atti performativi, per non parlare della psicologia, della sociologia o dell'economia. Quello che è però importante rimarcare è che promuovere un approccio interdisciplinare non significa che non si possa parlare di pornografia se non ci si immerge nella contemporaneità, ma che coglierne in una dimensione culturale il connettivismo può suggerire, più in generale, una possibile via di rivitalizzazione degli studi letterari. Quando sul risvolto di copertina di *Pornosofia* si legge «Che ci fanno Emmanuel Lévinas e Slavoj Žižek, maestri del pensiero contemporaneo, accanto a Rocco Siffredi e Moana Pozzi, protagonisti di ben altre imprese?»,[63] si tratta senz'altro di un messaggio ammiccante che vuole invitare l'*hesitating purchaser* del caso ad acquistare il volume; tuttavia, esso ci segnala anche un'altra cosa: una sfida ermeneutica in cui la commistione di alto e basso assume un valore persino carnevalesco nell'indicare la necessità di un'apertura reale sul mondo da parte della critica, che non si limiti a una militanza *inter nos* fatta di dibattiti destinati a non fuoriuscire dalla cerchia e dagli argomenti dei soliti noti. Un'apertura reale è tale, infatti, nella misura in cui, interrogandoli e

criticandoli, si fa carico anche degli aspetti meno nobili e legittimati dell'immaginario e, in ciò, esercita le sue motivazioni etico-politiche, di serio confronto con le modalità discorsive e rappresentative di una società. La si può descrivere anche come una tensione a rimotivare quanto nel 1974 Calvino scriveva in calce all'*Estetica dell'osceno* di Almansi:

> Ora, mettere l'osceno al centro d'una meditazione estetica dovrebbe equivalere – dico io – a cambiare il rapporto dell'osceno con tutto il resto, a dissolvere l'aura di indecenza e complicità che l'ipocrisia gli ha accumulato intorno, insomma a negarlo come osceno e ridargli piena cittadinanza nel mondo dell'esprimibile, con la dignità che gli spetta per diritto di natura e che è ben altra.[64]

A mio avviso, questo invito va letto non nel senso di una legittimazione dell'osceno solo perché se ne parla, oppure di una rapida messa in parallelo della funzione della pornografia con l'idea che, per la sua qualità di generare un caos emotivo con la rappresentazione del male, «forse l'arte è un'attività squisitamente masturbatoria»,[65] come afferma Almansi al termine del suo volume con un entusiasmo senz'altro figlio della *golden age* dello sperimentalismo critico, oltre che letterario, degli anni Sessanta e Settanta. Piuttosto, in un permanente stato di allerta nei confronti delle generalizzazioni troppo a portata di mano, si tratta di volgere le parole di Calvino a una contrattazione, oltre che estetica, etica: se ci si limita a confinare – rimuovere – la pornografia – sia nel suo valore letterale di forma culturale che in quello traslato di metafora della contemporaneità – nei territori dell'indecente, non si fa che mantenere un atteggiamento di capziosa complicità travestito da etica. Per mettere invece in atto un significativo tentativo etico di rivitalizzazione degli studi letterari – perché poi di questo si tratta, di una militanza che serva a far sopravvivere una disciplina di cui la stragrande maggioranza delle persone, comprese quelle che leggono, semplicemente ignora l'esistenza –, si deve fare uno sforzo di comprensione di ciò che sta *out there* per intervenire con contromisure non tanto censorie quanto culturali.

---

[1] Ringrazio Giovanna Maina per la sua gentilissima disponibilità e Linda Colasanto per alcuni preziosi suggerimenti.
[2] P. ADAMO, *Il porno di massa. Percorsi dell'hard contemporaneo*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2004, pp. XI-XII.
[3] Dall'omonimo duetto di Serge Gainsbourg e Jane Birkin.
[4] P. ADAMO, *Il porno di massa*, cit., p. 7.
[5] F. ZECCA, *Per una storia della pornografia americana*, in E. Biasin, G. Maina, F. Zecca (a cura di), *Il porno espanso. Dal cinema ai nuovi media*, Milano-Udine, Mimesis, 2011, p. 54.
[6] P. ADAMO, *Il porno di massa*, cit., p. 19.
[7] Ivi, p. 9.
[8] Ivi, p. 38.
[9] Così la femminista canadese Shulamith Firestone, citata in P. ADAMO, *Il porno di massa,* cit., p. 188.
[10] «[…] l'emancipazione femminile diviene un mero portato della cultura consumista piuttosto che uno strumento di redistribuzione del potere tra i sessi» (S. MADDISON, *Le mitologie pornografiche e i limiti del piacere. Max Hardcore e il porno estremo*, in E. Biasin, G. Maina, F. Zecca (a cura di), *Il porno espanso*, cit., pp. 115-116).
[11] M. FOUCAULT, *La volontà di sapere* [1976], trad. it. di Franco Ferrucci, Milano, Feltrinelli, 1997, p. 8.
[12] E. BIASIN, G. MAINA, F. ZECCA, *Introduzione*, in E. Biasin, G. Maina, F. Zecca (a cura di), *Il porno espanso*, cit., p. 9.
[13] Ivi, pp. 9-10.
[14] D. SCARFOGLIO, *Le forme lacerate. Fenomenologia e semantica dell'osceno*, in *Esibire il nascosto. Testi e immagini dell'osceno*, «L'immagine riflessa», n. s., XIV, 1-2, gennaio-dicembre, 2005, p. 8.
[15] O. BECHT, *Porno manifesto. Storia di una passione proibita* [2002], trad. it. di L. Paoli, Milano, Dalai, 2003, p. 43.
[16] D.F. WALLACE, *Il figlio grosso e rosso* [1998], in ID. *Considera l'aragosta*, trad. it. di A. Cioni, M. Colombo, Torino, Einaudi, 2006, p. 30.
[17] *Ibidem*.
[18] Utilizzo qui il termine di Greimas in un senso volutamente ironico.
[19] O. BECHT, *Porno manifesto*, cit., p. 52.
[20] R. CARVELLI, *La comunità porno. La scena hard italiana in presa diretta*, Roma, Coniglio Editore, 2004, p. 85.
[21] Ivi, p. 84.

[22] O. BECHT, *Porno manifesto*, cit., p. 34.
[23] R. CARVELLI, *La comunità porno*, cit., p. 84.
[24] P. ADAMO, *Il porno di massa*, cit., p. XIV.
[25] S. REGAZZONI, *Pornosofia. Filosofia del pop porno*, Milano, Ponte alle Grazie, 2010, p. 103.
[26] Ivi, p. 146.
[27] *Ibidem.*
[28] Ivi, p. 148.
[29] Ivi, pp. 134-137.
[30] P. ADAMO, *Il porno di massa*, cit., p. XIV.
[31] S. REGAZZONI, *Pornosofia*, cit., p. 124.
[32] Ivi, p. 118.
[33] Il termine indicava negli anni Settanta il supporto intellettuale alla prima ondata di film porno; più recentemente è stato utilizzato per indicare il processo di penetrazione della pornografia nel *mainstream* culturale, ad esempio dal ricercatore inglese Brian Mac Nair nel suo saggio *Porno? Chic!* (2002).
[34] S. MADDISON, *Le mitologie pornografiche*, cit., p. 123.
[35] D.F. WALLACE, *Il figlio grosso e rosso*, cit., p. 18.
[36] *Ibidem.*
[37] F. SERAFINI, *Post/fazione. Le parole che mancano*, in R. CARVELLI, *La comunità porno,* cit., p. 219. Zecca ricorda come a metà degli anni Ottanta, con la vittoria del videotape, è praticamente scomparsa la figura dello sceneggiatore (p. 55).
[38] S. REGAZZONI, *Pornosofia*, cit., p. 144.
[39] M. MARZANO, *La fine del desiderio. Riflessioni sulla pornografia* [2003], Milano, Mondadori, 2012, p. 3.
[40] Ivi, p. 9.
[41] Ivi, p. 170.
[42] Ivi, p. 23.
[43] «E fa ragion ch'io ti sia sempre allato, / se più avvien che fortuna t'accoglia / dove sien genti in simigliante piato: / ché voler ciò udire è bassa voglia» (*Inferno*, XXX, vv. 144-148).
[44] Citato in D.F. WALLACE, *Il figlio grosso e rosso*, cit., p. 20.
[45] A. VERZA, *Il dominio pornografico*, Napoli, Liguori, 2006, pp. 100-101.
[46] Ivi, p. 106.
[47] Ivi, p. 4.
[48] Ivi, p. 5.
[49] G. MAINA, *Piaceri identitari e (porno)subculture*, in E. Biasin, G. Maina, F. Zecca (a cura di), *Il porno espanso*, cit., p. 207.
[50] Essendo «necessariamente elemento centrale nello studio di materiale volto a colpire la sensibilità, non avrebbe alcun senso escluderlo dall'analisi di un tipo di materiale che è studiato e costruito proprio per creare cortocircuiti emozionali: l'analisi pacata porterebbe, infatti, alla perdita di un cospicuo residuo di senso» (A. VERZA, *Il dominio pornografico*, cit., p. 15).
[51] Ivi, p. 44.
[52] Ivi, p. 49.
[53] Ivi, p. 16.
[54] Ivi, p. 17.
[55] Ivi, p. 28.
[56] E BIASIN, G. MAINA, F. ZECCA, *Introduzione*, in E. Biasin, G. Maina, F. Zecca (a cura di), *Il porno espanso*, cit., p. 15.
[57] Puzzy Power è stata una casa cinematografica, costola della Zentropa di Lars Von Trier, nata negli anni Novanta con l'obiettivo di produrre film pornografici per donne secondo il programma dello *Statement on women and sensuality.*
[58] Cfr. P. LEHMAN, *Postfazione*, in E. Biasin, G. Maina, F. Zecca (a cura di), *Il porno espanso*, cit., pp. 461-474.
[59] «E soprattutto, la cosa migliore, l'eiaculazione avviene all'interno! Che progresso nel mondo del porno! Come nella vita privata i personaggi si lasciano andare al piacere del coito» (O. BECHT, *Porno manifesto*, cit., p. 88).
[60] R. MENARINI, *Sex d'essai. Fenomenologia della trasgressione nelle sequenze pornografiche del cinema d'autore*, in E. Biasin, G. Maina, F. Zecca (a cura di), *Il porno espanso*, cit., p. 316.
[61] F. CLETO, *Private, Inc. Spettri dell'osceno*, in N. Catelli, G. Iacoli, P. Rinoldi (a cura di), *Verba tremula. Letteratura, erotismo, pornografia*, Bologna, Bononia University Press, 2010, p. 240.
[62] A. VERZA, *Il dominio pornografico*, cit., p. 3.
[63] S. REGAZZONI, *Pornosofia*, cit., risvolto di copertina.
[64] Italo Calvino in calce a G. ALMANSI, *L'estetica* dell'osceno, Torino, Einaudi, 1974, pp. 219-220.
[65] Ivi, p. 211.

n. 1, gennaio-giugno 2013

DARIO RUSSO

Un caso esemplare. *La terza edizione de* Il fermo volere *di Gabriele Frasca*

Within Gabriele Frasca's production, primarily focused on the achievement of the 'media hybrid', the third edition of Il fermo volere *(2005) is probably the most intriguing work, since it consists of three different media: a comic book, a novel and an audio disc.* Il fermo volere *took this form after two previous publications, in which its hybrid nature was not so blatant. In fact both belonged to the genre of the novel, whereas the hybridization only concerned the use of language and the typographic settings. By contrast, the last edition undoubtedly shows its composite nature and challenges the reader to find new ways to cope with it. Indeed, since Luca Dalisi's comic book and Frasca's novel tell the same story but in different ways, the reader has to combine features typical of two different media in order to fulfil the aesthetical experience. Though the comic book is not just an addition to Frasca's novel, it is strictly connected with the plot of* Il fermo volere*, which narrates the story of Daniele Beretta alias Spirit, a contemporary Don Quixote who believes he is living in the world of his favourite comic hero: Will Eisner's The Spirit. Aiming to defeat the ambiguities of reality, Spirit decides to act through a bi-dimensional filter. Thus Dalisi's comic book could be considered as the result of the story seen through the main character's eyes, that is, the device where his fantasies materialize*

Quando nel 2004 Gabriele Frasca congedava la seconda stesura de *Il fermo volere* in un allora pioneristico *e-book*, accennava alla possibilità di una pubblicazione anche cartacea del romanzo, purché fedele all'idea di «ibrido mediale»:

> ciò non vuol dire, naturalmente, che do in questo modo l'addio al mondo dell'editoria, e sicuramente non a quello delle piccole battagliere e rischiose iniziative capaci ancora di un progetto culturale «forte» e di un'idea assolutamente innovativa dell'oggetto-libro […] e neanche che rinuncio alla veste tipografica per questo romanzo (magari ve ne sarà una, anche a breve, ma secondo il principio dell'autorialità plurima e dell'ibrido mediale che attualmente mi interessa di più).[1]

Erano gli anni in cui la riflessione teorica di Frasca sulla letteratura e i suoi supporti stava per concretizzarsi nell'opera critica *La lettera che muore*, un attraversamento della letteratura dalle origini fino al presente che si sofferma particolarmente su quelle fasi in cui essa si è trasferita da un *medium* a un altro o che hanno visto nascere ibridi mediali:

> quelle opere d'arte […] in cui l'incrocio fra un nuovo e un vecchio medium viene appositamente perseguito per creare un «ibrido», insomma una nuova forma che non solo, come voleva McLuhan, cospira per il «risveglio» dalla «narcosi narcisistica» determinata dal medium imperante (McLuhan 1964, p. 66), ma che si pone esplicitamente l'obiettivo di fare «nuova» comunità con i propri fruitori (e, per l'appunto, modificandoli, nell'attesa che, attraverso tale metamorfosi, acquisti coscienza di sé il «popolo che manca»).[2]

L'umanità, connessa alle sue protesi mediali, giace assopita, da sempre. In qualsiasi epoca «ogni nuovo incrocio mediale fra un contenitore più maneggevole e un trasmettitore più agile dell'informazione non genetica […] tende ad assorbire completamente (fino allo *stupor*) il sensorio umano, ingenerando quella sensazione di rapimento sonnambolico che Marshall McLuhan descriveva con la figura (dell'alienazione) di 'Narciso come narcosi'».[3] Gli ibridi mediali hanno così una vocazione politica e cospirativa. La qualità composita dei loro supporti permette di ricreare artificialmente quei momenti di passaggio da un medium all'altro in cui, stando a Marshall McLuhan, l'uomo acquista consapevolezza dello stato di narcosi al quale il *medium* diventato obsoleto lo costringeva. Non limitandosi «a rappresentare, magari allegoricamente, la

trasformazione in atto nelle modalità di trasmissione dell'informazione non genetica», ma mostrando «innanzi tutto una faccia riflettente con la quale guardare, e narrare, proteiformi gli stessi fruitori, educandoli in tal modo a riposizionare i sensi»,[4] gli ibridi mediali si pongono come opere in grado di non disperdersi nell' «inarrestabile chiacchiericcio in cui siamo immersi».[5]

Non sono enigmi a chiave che una volta risolti pretendono di trasmettere al fruitore la conoscenza della verità, ma «macchine per il riposizionamento dei sensi»,[6] funzionanti grazie all'assetto percettivo che impongono. L'interpretazione del loro significato, almeno nel senso di messaggio riconducibile al contenuto, fallisce sistematicamente, perché costretta a fronteggiare una diffrazione di ipotesi ermeneutiche tutte ugualmente valide. Quando Spirit, lo strampalato *detective* protagonista de *Il fermo volere*, mette in guardia il suo aiutante Ebony sui rischi dell'interpretazione infinita, è una marionetta che recita le convinzioni letterarie dell'autore: «interpretare non aiuta a ritrovare il senso, ma a marcire un evento col marcio di dentro».[7]

La forza degli ibridi mediali risiede principalmente nella loro forma. Il contenuto è riducibile alla «stessa sbobba, andata a male, per tutti».[8] Il racconto originale di caratteri e personaggi è un'illusione smentita dalla tradizione. Se le trame, esautorate dalla serialità, già dal principio della cultura possono dirsi consunte, è sul «piano della percezione» che l'artista, grazie alla consapevolezza degli strumenti estetici che utilizza, manifesta la propria visione del mondo:

> tocca spesso ai prodotti dell'arte «presentire» quanto è in effetti già presente; l'artista consapevole, o appena smaliziato, è portato per forza di cose a riflettere sui suoi stessi materiali, sulla loro consistenza e sulle modalità del loro impiego (McLuhan M., McLuhan E. 1988, p. 136), e dunque a osservare e valutare, insomma a deterritorializzare, «le percezioni dominanti all'interno di un ambiente naturale, storico e sociale» per riterritorializzarle sul «piano della percezione» (Deleuze, Guattari 1991, p. 204).[9]

L'interpretazione data da Frasca dell'opera di Philip Dick vale allora quanto una dichiarazione di poetica:[10]

> era per rivelarci come mettere in funzione il congegno che l'autore ci ha convocati: perché, insomma, sarà stata proprio questa l'intima motivazione per cui ha continuato a mettere insieme percetti e affetti, fra le mille incertezze gli errori, le ossessioni deliranti e tutte quelle cose «troppo grandi», e «intollerabili» che ha visto, e che ha vissuto, come tutti. Non aveva intenzione alcuna di divertirci, le parole e i loro mondi possibili erano soltanto un'esca, e dunque, parrebbe aggiungere, chi desidera solo parole svuotate e mondi gonfiati a meraviglia si accomodi pure altrove […] Voleva darci un sandwich, sperava che ce ne nutrissimo, e che magari imparassimo a dimenticare quel narcisistico rinchiuderci nel «nostro» passato, e nell'immaginario bell'e pronto che sempre lo comprende, che ci impedisce di sussultare a quanto chiede a ciascuno di noi l'oggi.[11]

«I piccoli eventi della storia, di ogni storia»[12] non conterebbero se non fossero materiale di rivestimento e di imbottitura per confezionare ibridi mediali.[13] È la guarnizione del «pacco»,[14] la scelta della sua forma e dei suoi materiali a convertire «un inutile elenco di fatti»[15] in un potenziale strumento di rivoluzione. L'ibridazione garantisce che la decodifica del fruitore si inceppi di fronte all'anomalia, che è la sola, proprio come nella vicenda di Spirit, in grado di rimettere in moto un'esistenza intorpidita:

> Il fatto era che a Spirit non era mai accaduto di avvertire un tale trambusto, né mai era stato prima di allora costretto a sottostare a forze che si qualificavano come contraddittorie. Da ciò, d'altra parte, e ci si domanda chi altri mai lo potrebbe, non aveva tratto alcun beneficio dialettico. A tanto era bastato quell'incontro: un attimo e, pfff, altro da ciò che era. E se pure avesse voluto, dopo tale sconvolgimento, e non chiamiamolo amore perché altrimenti dovremmo declinarne le patologie, operare di restauro sul suo animo, o quantomeno tentarci, Spirit non aveva più la benché minima idea di come fosse stato prima che Moira

> Mori, vale a dire ciò che Moira Mori aveva fermentato, lo inducesse a chiedersi come era stato. Già, come era stato, prima?
>
> Dopo l'incontro con Moira Mori, Spirit si era sentito finalmente attraversato dai nervi, e anche da tutto il resto […].[16]

La metamorfosi de *Il fermo volere* è la ricerca di un assetto mediale dell'opera letteraria effettivamente in grado di assurgere alle «implicazioni politiche»[17] che Frasca attribuisce da sempre alla propria letteratura. Con la pubblicazione nel 2005 della nuova edizione cartacea, il cambiamento è vistosissimo. Saldato al fumetto di Luca Dalisi, *Il fermo volere* diviene un'opera 'anfibia'.[18] Per quanto lo scarto tra le due opere sia clamoroso, il passaggio da romanzo a 'fumanzo' è in realtà il progressivo complicarsi e perfezionarsi di un ibrido mediale, la messa a punto dell'ordigno. La storia delle revisioni de *Il fermo volere* è il racconto di un'evoluzione che attraversa non soltanto due stesure, ma anche tre diversi assetti mediali.

L'edizione del 1987, cartacea, si poneva verso il suo fruitore come un ibrido di scrittura e oralità. L'«uso debole della *scriptio continua*» (l'autore non andava «mai a capo») veniva adottato per «costringere il lettore a tirar fuori la voce»,[19] contaminando le sue abitudini di «uomo tipografico»[20] con quelle di fruitore dei media elettrici, abituato invece alla trasmissione orale dell'informazione non genetica.[21] Era una forma ibrida che Frasca aveva già adottato nel 1984 per la raccolta di versi *Rame* e che sarà la vera costante di tutta la sua produzione letteraria successiva, in quanto motivazione profonda della ripresa metrica adottata: «la nascita del 'metro' come medium altro dal linguaggio-medium […] è dunque paragonabile all'introduzione della scrittura, in quanto da un lato liberò il linguaggio dal suo compito selettivo e informativo […] e dall'altro diede il via alla progressiva estroflessione dei mezzi per la trasmissione del sapere».[22] Come la metrica è sintomo di oralità ed espediente che struttura il discorso sottraendolo alla sciatteria del chiacchiericcio quotidiano, lo stesso si può dire per l'indiretto libero che attraversa *Il fermo volere* e più in generale le opere in prosa di Frasca. Metrica e indiretto libero sono produttori di stile,

> «il miglior agente della memoria nelle opere della cultura, e il solo che valga nelle manifestazioni del linguaggio», al punto tale che la «funzione stilistica» si rivela immediatamente come una «funzione mnemonica», così come «l'assenza di stile di un testo che si vuole contingente al più alto grado, come è il caso delle finzioni dei bugiardi, paralizza le operazioni della memoria» (Weinrich 1994, pp. 154-155).[23]

Fondere oralità e scrittura non vuol dire, però, tendere verso un parlato pseudo-autentico: «ogni simulazione della lingua ordinaria», infatti, non sarebbe altro che la «volontà di sottrarsi alla memoria».[24] Invece la letteratura che ambisce a restare nella mente del lettore, orale o scritta che sia, non può e non deve privarsi delle «sottili intelaiature sintattiche» necessarie per «"scegliere" e "ripiegare" il dicibile acché possa "dispiegarsi" nel lettore»,[25] imponendo «un ritmo al pensiero».[26]

Il fermo volere del 2001 galleggia su tutt'altro medium: su quel libro elettronico che qualche anno dopo avrebbe dimostrato di poter competere con la pagina stampata. Frasca riflette sulle differenze tra i due media e modifica l'impostazione tipografica. Immaginando i modi di fruizione del nuovo medium indotti dai suoi «bianchi oramai così brillanti» e «la forma ridotta, e verticale, della pagina luminosa», decide di «pertinentizzare le pause»[27] e di ristabilire gli a capo. In questa edizione si intrecciano le modalità di fruizione legata al supporto cartaceo e alla pagina elettronica,[28] percepita dall'autore come innovativa. Ma è solo l'ibridazione più vistosa. Nel romanzo serpeggia un altro medium: il cinema. Si susseguono nella nuova stesura citazioni di brani musicali. Poche parole per ognuno e talvolta qualche commento da rivista specializzata: «E dopo i Talking Heads di due anni prima, era giunto il basso ombelicale di Malka Yoyo Spigel e la nenia medio-orientale di Samy Birnbach. Got to find. Peace of mind. Got to find. Morpheus secrets».[29] Sono sirene che chiedono al lettore di fare eco, di canticchiare i versi, riportando in vita l'atmosfera di quel 1982 in cui sono ambientate le vicende. Non si tratta semplicemente di un omaggio al citazionismo post-moderno, ma del tentativo di mutuare dal cinema il sonoro.

L'elemento, cioè, che stando alle parole di Toni Giusti, il lungimirante regista presente nel romanzo *Dai cancelli d'acciaio*, è «la potenza spirituale del cinema»,[30] perché «l'occhio può fare quello che vuole con la luce, ma il suono scende e ti imbratta il cuore».[31]

Fagocitate tutte le altre ibridazioni, *Il fermo volere* del 2005 è indubbiamente un ibrido mediale molto articolato. Letteratura, cinema, musica, fumetto e rispettivi modi di fruizione sono tutti coinvolti in questo «caso esemplare».[32] Oltre al volume ibrido, fumetto e romanzo, l'opera amplifica l'impatto delle citazioni musicali grazie alla presenza di un cd intitolato *Merrie Melodies* (come i *cartoons* della Warner Bros in cui comparivano i Looney Tunes) composto da tredici pezzi a cui hanno lavorato lo stesso Frasca per i testi e il compositore e musicista Steven Brown[33] per le musiche.

La veste tipografica scelta per il volume separa nettamente il fumetto dal romanzo: nella pagina sinistra il primo, in quella destra l'altro, secondo la consuetudine delle traduzioni con testo in lingua originale a fronte. Le due narrazioni procedono in parallelo, ma non sono una la scimmia dell'altra. Sono simbionti. Traggono vantaggio dalla loro prossimità, sfruttando l'altrui potenziale per far fronte alle proprie debolezze costitutive. Le vignette di Dalisi possono perciò procedere nell'afonia, simili a molte tavole che compongono i *graphic novels* di Will Eisner, dato che dialoghi e pensieri dei personaggi sono espressi dall'indiretto libero della pagina destra. D'altra parte ciò non vuol dire che nelle vignette domini il silenzio. Come una sorta di rumorista, infatti, Dalisi fornisce un ricco ventaglio di suoni onomatopeici, racchiusi nei *balloons* o sparsi intorno ai personaggi.[34] Un contrappunto di rumori conferisce carattere mimetico alla chirurgica ma indiretta descrizione di Frasca:

> E quando Spirit, facile all'esasperazione, gli aveva allentato il solito spintone, che quasi il ragazzo finiva lungo per terra, e questi, per non cadere, incespicando qua e là, aveva finito per piantarsi con tutto il suo peso giusto sul piede destro del detective, che aveva a sua volta ululato oooh e s'era messo a saltellare sull'altro piede, bene, nessun appiglio o argine di sorta, in specie se di materiale scadente come i tavolini, i portariviste e le sedie tutt'intorno, avrebbe potuto sostenere il piegarsi e lo scontorcersi degli astanti, al punto che la ricezione aveva risuonato di tonfi violenti e stridori spaventosi, non ultimi gli strilli ribolliti via dalle viscere della proprietaria che avrebbe detto, raccomandandosi alla Santissima Vergine, essere entrati, fumanti e tutto, i tori di Pamplona.[35]

Parola e immagine restano competenze separate. Il gioco delle parti è regolato da una generale polarizzazione di linguaggi. Accade così che persino quando il fumetto di Dalisi è chiamato a mostrare il pensiero di un personaggio (per esempio il gatto nel *balloon* del guardiano a p. 14, oppure a esprimere la bestemmia «Dio càncher»)[36] di un uomo in procinto di cadere,[37] sono sempre utilizzate immagini.

Immagini in bianco e nero. Perché fornire il colore a *Il fermo volere* è compito del romanzo. Sono le parole di Frasca a neutralizzare la differenza cromatica tra il fumetto di Dalisi e l'originale di Eisner e a confermare la corrispondenza tra l'abbigliamento dello Spirit di Civitacentri e di quello di Central City:

> E avevano difatti, mentre duravano le contrattazioni, riso sinceramente del detective, del cappello floscio e di quella balorda mascherina; e avevano cordialmente sghignazzato del retrodatato taglio della sua giacca, per non parlare dei pantaloni, a loro volta color carta da zucchero, e di quella cravattina stretta stretta rossa e nera.[38]

Ed è sempre dalle parole di Frasca che emerge il colore scelto per l'abbigliamento di Moira Mori, tutt'altro che casuale:

> Spirit aveva lentamente portato gli occhi all'altezza desiderata, scorgendo oltre il ligneo orizzonte della scrivania l'ottusità di cosce appena corrette da un timido minuscolo panno

> verde elettrico, l'assordare di seni che severamente mettevano in forse la pazienza dei bottoni di una camicetta bianca spruzzata di azzardati pentagonali fiori verde scuro.[39]

Per quanto minimo, il colore «verde elettrico» dell'abito è un dettaglio rilevante. Tinta dell'intero guardaroba di Moira Mori (escluso l'intimo «perlopiù nero»), persino di quello indossato sotto le mentite spoglie di Regina Casella (nella foto ritrovata da Ebony indossa «bikini di un verde elettrico che sembravano destinati a sfilacciarsi per poi esplodere»),[40] il verde rappresenta una variante rispetto alla stesura del 1987, dove il «minuscolo panno» era nero e la camicetta picchiettata di fiori neri dalla forma (contrariamente alla nuova stesura) imprecisata. Il verde è il cordone che lega Moira e un altro personaggio, estraneo al mondo di *The Spirit* ma non a quello del Frasca lettore di fumetti e del «gotico, ambiguo, sessuofobico Batman».[41] Si tratta di Poison Ivy,[42] uno degli antagonisti femminili di Batman, conosciuta nelle traduzioni italiane anche come Edera Velenosa. Poison Ivy ha molto in comune con Moira. Sono incarnazioni della sensualità incontenibile. Ninfe che uccidono grazie alla loro bellezza. Se il bacio velenoso di Poison Ivy è il suggello mortale a un'implacabile opera di seduzione, lo sguardo di Moira s'infiltra nella memoria di chi la guarda, cancellandone «il fermo volere» e il libero arbitrio:

> E poi, da quale di quei due, quei due che erano uno, o meglio da quale di quelle due metà, la signorina Mori continuava a guardarlo, o almeno a guardare quell'altra metà, o metà di una metà, che si sentiva guardata? Spirit, del resto era fin troppo consapevole di avere cominciato a condursi come sperava che sarebbe piaciuto alla signorina Mori che si muovesse. Non era così? Sì. Tanto valeva, allora.[43]

Gli occhi di Moira sono «finestre oblunghe»[44] come quelli di Poison Ivy. Ma quando si chiudono sotto le palpebre coperte d'ombretto, sono gli occhi languidi di Jessica Rabbit, la *femme fatale* suo malgrado di casa Disney: «Io non sono cattiva, è che mi disegnano così». E Moira, la cui somiglianza con Jessica si fa impressionante una volta indossate le mentite spoglie di Regina Casella, con i lunghi capelli a coprire l'occhio destro,[45] è anche lei vittima di un condizionamento esterno. Psicotropo nel suo caso:

> Trasognava già la prossima oramai resurrezione del padre, non dalla sedia certo, ché un vegetale lo era diventato sul serio, ma dal discredito. L'affermazione della sua teoria sarebbe stata dirompente, e la sua parola avrebbe ripreso a propagarsi per il mondo. E, chi poteva mai dirlo, magari questo gli avrebbe regalato il fremito che l'avrebbe risvegliato. Papà. Quante volte ne aveva favoleggiato con Saro, ma sempre e soltanto dopo la prima pasticca, quando già tutti i colori del mondo le fiorivano sotto le palpebre.[46]

Ma Moira non è Poison Ivy e nemmeno Jessica Rabbit. È l'edera, la pianta di Bacco atavicamente legata alla libidine. Come l'edera si radica nella mente di Spirit e come una «muffa»[47] (non a caso verde) ne parassita l'esistenza, costringendolo al crollo finale:

> No, non aveva avuto senso la commedia, quella mascherata, rinascere Spirit. Perché lo aveva fatto troppo tardi, quando la voglia s'era disgiunta dal volere. Era prima che avrebbe dovuto intervenire, come la gelata col germoglio. Per lui era finita, ma forse avrebbe ancora potuto fare qualcosa per il ragazzo. Povero Ebony.[48]

Una volta creato l'ibrido non conta più l'innegabile precedenza del romanzo di Frasca sul fumetto di Dalisi: l'occhio del lettore non può fare a meno di cadere sulle vignette, non può ignorare del tutto il fumetto che procede accanto al romanzo e, viceversa, non può apprezzare pienamente la vicenda senza leggere le pagine di Frasca. È chiamato, invece, ad osservare l'impossibile congruità delle due narrazioni, a saggiarne le divaricazioni, a integrare i dettagli che emergono asimmetricamente da una delle due parti.

Accade così che nella *splashpage* di Dalisi che accompagna il momento in cui Spirit è a cena con Ebony e gli impartisce gli ammaestramenti fondamentali per ogni detective, il protagonista sia rappresentato tre volte

Accanto alla sua rappresentazione nel tempo presente emergono le diffrazioni che alludono alle sue avventure di investigatore. Tuttavia c'è un contrasto tra le due narrazioni. Sulla pagina di Frasca proseguono gli insegnamenti di Spirit per Ebony, così astratti e magniloquenti da toccare l'oscurità semantica e sfidare la soglia d'attenzione dell'interlocutore:

> L'abbraccio con cui si congiungevano prove e movente era fatto di nebbia; e il provente, questo formidabile caglio, non era altro che ombra, sì, l'ombra che chi indaga staglia sul caso. Non il corpo, non la mente. L'uno spossa, l'altra inganna. Nel succedersi di tanti abbagli, quanti sono quelli nei quali siamo immersi, occorre farsi della consistenza delle ombre. Non possiamo corrompere il mondo con la corruzione del nostro corpo. Né bruttarlo con la melma della nostra mente. Chiaro, no?[49]

Dalisi, invece, ritrae il protagonista come l'intraprendente eroe di un poliziesco. Compare così da una parte nei panni di Sherlock Holmes con tanto di apocrifo *deerstalker* a quadri e lente di ingrandimento, dall'altra armato di pistola, nella posa di un detective cinematografico, più affine a James Bond che allo Spirit tutto scazzottate di Will Eisner. Più che essere congruenti con la reale immagine di Spirit, tali rappresentazioni si adeguano alla proiezione, da «mitomane»,[50] che Spirit ha delle proprie vicissitudini. Anziché la realtà, nella tavola di Dalisi prende forma il travestimento che Spirit ha fatto calzare al mondo: «Ebony? Dowland? In realtà tali da quando Spirit era Spirit e prima Tizio, Caio, Pincopallino, o più propriamente Geoffrey l'uno e l'altro Salvatore, o Turi, Dolano, da Modica, commissario capo di Civitacentri, e padre di Elena, innamoratissima di Spirit».[51]

D'altra parte ciò che avviene in questa singola illustrazione è vero più estesamente per l'intero fumetto di Dalisi. Il fumetto, infatti, non è la rappresentazione della vicenda di Spirit, ma è in concreto la realtà filtrata dalla «linearità del suo ingegno»,[52] la realtà che Daniele Beretta ha trasformato nello «scorrere sensato delle vignette, pagina dopo pagina».[53] Le vignette di Dalisi simulano «quei riquadri mascherati di giustizia nei quali aveva ricondotto la sua esistenza, come per semplificarla in un nuovo mondo in cui tutti gli elementi non potessero che combaciare, un volume sull'altro, fino a farsi solo superficie».[54] Il fumetto che il lettore sfoglia è lo stesso in cui il protagonista de *Il fermo volere* crede di agire, lo stesso che Moira Mori è intenta a leggere in alcune tavole di Dalisi.[55] Si riverbera nel fumetto il gioco di superfici e piani di realtà ideato da Frasca; quello che consente a Spirit di mascherare con la sua versione posticcia un mondo che è già predisposto ad accoglierla. È l'assurda onomastica del 'mondo reale' in cui vive Spirit a rivelare le regole del gioco. I nomi sono già una traduzione e una parodia di quelli inventati da Will Eisner che lo Spirit di Frasca utilizza per mascherare il mondo: Daniele Beretta è un'arguta traduzione di Danny Colt; allo stesso modo il commissario Dolano, che nell'originale era Dolan; Civitacentri, la città dove vive lo Spirit di Frasca, traduce Central City. Quel «gioco del doppio o triplo immaginario, e del loro smottare l'uno sull'altro» della stesura del 1987, nella quale era mantenuta l'onomastica americana dell'originale di Eisner e che Frasca aveva bollato come non «perfettamente riuscito»,[56] nell'edizione del 2005 si accentua vistosamente, anche perché ribadito dal fumetto di Dalisi, che rinterza il paradosso insito nel mascheramento di Spirit, e dal cd *Merrie Melodies*, che si vuole sia stato «registrato e missato, nel maggio del 1992, da Giò "Speedy" Ratto

presso il Blind Music Studio (Civitacentri)»,[57] cioè da un discografico che vive nella città inesistente di Spirit.

Procedendo al ritmo dell'immaginazione di Spirit, talvolta il fumetto di Dalisi giustappone nella stessa tavola passato e presente, realtà e pensiero. Il racconto visivo assume allora tratti onirici: eventi che hanno portata esclusivamente metaforica o che si riferiscono alla sola immaginazione dei personaggi sono rappresentati concretamente. La lettera s'incarna in luogo del referente alluso. Quando Spirit precipita nel Darro, cadendo nel tranello di Moira Mori e Saro Buono, Dalisi non esita a disegnarlo come se fosse incappato in una vera trappola: una falla nel pavimento dissimulata da una tappeto.[58] Un'immagine che è la variazione di un'altra vignetta nella quale Spirit è rappresentato letteralmente intrappolato nella metaforica «tela di ragno»[59] dei suoi antagonisti.[60] Qualcosa di simile accade per la signorina Sgàrberi, «infermiera professionale [...] regolarmente stipendiata per le cure mediche di cui abbisognava» il dottor Mori, padre di Moira: nelle vignette che la ospitano il dettaglio grottesco della sua capigliatura è eluso: «chissà poi, sotto quella cuffietta, da quanto tempo non si faceva uno shampoo». Dalisi preferisce rappresentarla, invece, materializzando l'insulto rivoltole da Spirit («quella scopa»),[61] con i capelli, quindi, in un'improbabile acconciatura che ignora le leggi di gravità.[62] Lo stesso Spirit non sfugge alla metamorfosi imposta dall'interpretazione letterale, e per questo parodica, operata da Dalisi. È possibile ritrovarlo, perciò, miniaturizzato in piedi nel palmo della mano di Moira,[63] come a voler dire che la ragazza lo aveva in pugno, oppure nelle sembianze di un polpo consegnato dalla stessa al padre psicanalista.[64]

Agli occhi dei suoi antagonisti, infatti, Spirit non è un uomo ma una sorta di ultra-polpo, ovvero il «caso esemplare» di una teoria psicanalitica che Saro Buono cerca di dimostrare. Sulle orme del suo maestro Vitaliano Mori, psicanalista eterodosso colpito provvidenzialmente da un *ictus* prima che venisse radiato dalla comunità scientifica, Saro Buono intende provare come gli uomini, che al contrario dei polpi non si lasciano morire dopo l'accoppiamento ma seguitano a vivere un'esistenza imperturbata, possano anch'essi imparare a «cospirare la morte»:[65]

> Lo sapeva che i polpi che [*sic*] si facevano morire smettendo di nutrirsi dopo aver procreato? [...] Non c'è un mio paziente, gli aveva detto un giorno, né mai nessuno, che non sia in realtà un polpo sopravvissuto al sesso e alla riproduzione. È questa la resurrezione che scontiamo, e la scontiamo mettendoci docilmente in attesa, come Laio, di quello che abbiamo scansato, una volta per tutte. Sopravviviamo alla morte, e ci mettiamo buoni buoni ad attenderne un'altra, quella che ci giungerà dal figlio che avrebbe dovuto morire.[66]

A questa teoria alludono i tentacoli che calano dall'alto della già vista *splashpage* in cui Spirit istruisce Ebony. Distaccandosi dalla lettera del romanzo di Frasca, Dalisi fa comparire in largo anticipo rispetto alla narrazione parallela un indizio che si scoprirà essere tutt'altro che secondario e che il lettore del romanzo comprenderà pienamente solo più tardi. In ciò si dimostra provetto autore di gialli, capace di dosare con astuzia gli indizi, di saper stuzzicare le capacità investigative del lettore e, soprattutto, di aver fatto tesoro degli insegnamenti di Spirit sui dettagli che guidano le indagini:

> La ragione di per sé sola, infatti, non poteva bastare perché nel loro lavoro, andava soffermandosi Spirit, non era difficile imbattersi in elementi determinati dal caso e irrazionali pertanto, del tutto o solo in parte, eventi, insomma, e come tali inclassificabili, insignificanti, e dunque unici, badasse bene, possibili portatori di senso.[67]

Oltre alle vicende di Spirit, il ‘fumanzo’ di Frasca e Dalisi racconta la storia di due diverse memorie artistiche che si confrontano durante il corso della narrazione. Il fumetto, più volte rappresentato attraverso un gioco meta-letterario in mano a Moira Mori intenta a leggerlo, pretende di essere, almeno nelle forme, una prosecuzione credibile dell’originale *The Spirit*, ovvero una versione apocrifa del personaggio di Eisner: *Il fermo volere* non sarebbe altro che il titolo di «una nuova avventura dell’ingegnoso Spirit», come recita il sottotitolo. Un numero speciale in cui le parodistiche vicende del detective di Eisner giungono al parossismo e trasformano l’«eroe solare, raffigurato in una somma leggerezza» e «protagonista di storie scanzonate»,[68] nella consapevole, e perciò terribilmente amara, parodia di se stesso.

Il sostrato letterario del romanzo di Frasca è invece diverso. A essere continuata, o meglio ripresa, è la vicenda di Alonso Quijano alias Don Chisciotte. Daniele Beretta è il suo discendente novecentesco, la cui lettura «intensiva»[69] non è più dedicata al genere seriale che occupava la biblioteca dell’*hidalgo*, il romanzo di cavalleria, ma ai suoi corrispettivi novecenteschi e contemporanei, il fumetto e il poliziesco:

> Prototipo a suo modo perfetto dell’allora soltanto a venire lettore, egli comprava difatti più di quanto leggesse, e le appetitose novità superavano di gran lunga il suo interesse per le conclusioni sia il tempo che era solito dedicare alla lettura. Erano romanzi gialli per lo più, e tantissimi fumetti, ma non mancavano autentici capolavori della più sobria letteratura adolescenziale. Vi erano volumi, però, che non soltanto Spirit riusciva a ultimare quanto addirittura a rileggere, e persino più di una volta; essi rappresentavano, a sua detta, l’imprescindibile fase teorica del suo complicato, estenuante, cervellotico lavoro.[70]

Le differenze tra le due parti dell’opera non hanno sempre una grana così grossa. Talvolta è nel dettaglio minuto dei richiami letterari che Dalisi mostra di deviare dal testo di Frasca per arricchirlo con innesti dalla propria memoria artistica. Nel fumetto che accompagna il discorso di Spirit sull’importanza dell’ordine per un *detective*, Dalisi divide la pagina in vignette molto piccole, ognuna delle quali inquadra uno degli oggetti catalogati da Spirit.[71] Non è una scelta neutra. Dalisi sta citando *Sin city* di Frank Miller (1981), sta ricordando il momento in cui Marv ricapitola gli oggetti di cui ha bisogno per l’omicidio che si appresta a commettere.[72] E se in Miller la giustapposizione delle vignette serve a trasmettere la meticolosità del personaggio nella ricognizione dei suoi oggetti, in Dalisi ha anche un’altra funzione. Serve a collegare due personaggi che condividono, sebbene con un grado diverso di consapevolezza, il destino dell’omicidio e le modalità con le quali lo commetteranno: come Marv farà lentamente a pezzi il cannibale Kevin, così Spirit si ritroverà, autore inconsapevole del delitto, accanto al cadavere del suo aiutante mutilato:

> Era Ebony. Supino, schiacciato dai panni zuppi, la testa come mollemente arrovesciata, l’espressione contratta negli occhi sgranati, quasi scrutassero il bastione dell’Alcazaba, il labbro superiore a mostrare i denti. A sinistra, dove un tempo il braccio distendeva nell’avambraccio, un moncherino gocciolante. E poi, nello stesso lato, sulla coscia, un po’ sopra il ginocchio, un taglio profondo, ma la rotula aveva resistito, e reggeva ancora un po’ appesa la gamba.[73]

A volte basta una vaga allusione per innescare la memoria visiva di Dalisi: «I confratelli, uhm, gli amici, quegli uomini che sapevano cosa significasse vigilare sui destini della razza, non l’avevano mai abbandonato, a partire da sua eccellenza, quell’uomo straordinario».[74] Quando

Dalisi è chiamato a ritrarre una loggia di massoni, accanto alla rappresentazione tradizionale dei suoi membri, con mantelli e cappucci a punta, decide di aggiungere qualche dettaglio inconsueto: così prende parte alle cerimonie una schiera di partecipanti coinvolti in pratiche sessuali sadomasochistiche, affiancata dalla tradizionale maschera veneziana del medico della peste.[75]

Non è un caso. Per dare corpo alle parole di Frasca, Dalisi sta evocando l'inquietante confraternita del film *Eyes wide shut* di Stanley Kubrick. Pochi tratti di penna sono sufficienti per riportare alla memoria le orge, il cupo rituale accompagnato dalla litania pasquale intonata al contrario e scandito dai colpi del bastone con cui l'officiante batte sul pavimento, i volti dei partecipanti coperti dalle maschere veneziane, i corpi indefiniti sotto i tabarri, le voci contraffatte. A differenza di Frasca, che per trasmettere al lettore la sinistra presenza della loggia allunga la sua ombra attraverso brevi accenni e riferimenti vaghi, Dalisi cerca di raggiungere un analogo risultato accentuando la concretezza dell'immagine. Come a voler dire che l'inquietante atmosfera di *Eyes wide shut* vale almeno quanto la più fine reticenza.

Qualcosa di simile avviene anche quando Saro Buono fa riferimento all'avvento di un non meglio precisato «regno dell'ordine»:

> Pubblicare quel testo, farlo circolare dappertutto, e dare inizio al regno dell'ordine, finalmente, sarebbe stato tutt'uno; in tanti ne erano consapevoli […] Quell'opera non apparteneva al dottore, e neanche a lui che l'avrebbe portata a compimento; quell'opera era di tutti. Su quel testo sarebbero state forgiate le nuove generazioni.[76]

Le parole di Saro Buono evocano il ricordo di altri poteri, di altri regni dell'ordine, di altre promesse di pace. Dalisi ne circoscrive il numero. Ne sceglie due e li rappresenta mettendo a confronto i loro monumenti, simboli di libertà. Per sostituire con un'immagine nitida l'alone che le parole di Saro Buono emanano, la memoria di Dalisi divaga verso un'altra storia, esterna a *Il fermo volere*, ma non estranea. Dalla sua tavola emergono un busto di Mussolini, su cui è incisa la parola «Libertatum», e una statua della libertà che impugna un microfono e ha gli stessi occhi scrutatori di Moira Mori.[77]

Asse e Alleati si fronteggiano. È lo scontro tra potenze che Frasca ha trattato nel suo saggio *La scimmia di dio*. Una guerra il cui esito è indifferente, perché non può che produrre una cultura «dove non esistono ideologie alternative», ovvero la «falsa pacificazione dell'omologazione».[78] Quindi più che la storia di uno scontro, l'immagine di Dalisi narra quella di un avvicendamento che promette di essere sempre ulteriore. Il microfono impugnato dalla statua della libertà non è altro che il testimone che l'Asse ha passato agli Alleati alla fine della Seconda guerra mondiale, lo scettro «dell'autoritarismo tecnologico di tipo nazista»[79] che chiunque deterrà il potere dovrà sempre sfoggiare. Lo sguardo di sfida che il monumento americano lancia alla mandibola prominente italiota non promette la libertà, ma un'epoca di più sottile sottomissione.

Tutte le immagini sono tratte dal volume di Gabriele Frasca, Luca Dalisi, *Il fermo volere*, 2004.

[1] G. FRASCA, *Vent'anni di fermo volere*, Napoli, D'if, 2002, pp. 27-28.

[2] G. FRASCA, *La lettera che muore. La "letteratura" nel reticolo mediale*, Roma, Meltemi, 2005, p. 90. La nota bibliografica di Frasca si riferisce a M. MCLUHAN, *Gli strumenti del comunicare* [1964], trad. it. di E. Capriolo,

Milano, Il Saggiatore, 1995. La citazione priva di rimando bibliografico si riferisce a G. DELEUZE, *Critica e clinica* [1993], Milano, Cortina, 1993, p. 16.
[3] G. FRASCA, *La lettera che muore*, cit., p. 89.
[4] Ivi, p. 90.
[5] Ivi, p. 245.
[6] Ivi, p. 90.
[7] G. FRASCA, L. DALISI, *Il fermo volere*, Napoli, D'if, 2004, p. 49.
[8] *Ibidem*.
[9] G. FRASCA, *La lettera che muore*, cit., p. 82. Le due note bibliografiche di Frasca si riferiscono rispettivamente a M. MCLUHAN, E. MCLUHAN, *Laws of Media. The New Science*, Toronto, University of Toronto Press, 1988, e G. DELEUZE, F. GUATTARI, *Qu'est-ce-que c'est la philosophie*, Paris, Minuit, 1991.
[10] Giovanni Maffei nel suo saggio *Io ho letto* Dai cancelli d'acciaio scrive: «molte cose che Frasca dice dei romanzi di Dick le potremmo dire dei romanzi di Frasca». Si può aggiungere che tali considerazioni possono essere estese a tutte le sue opere. Cfr. G. MAFFEI, *Io ho letto* Dai cancelli d'acciaio, in P. Giovannetti (a cura di), *Il compagno d'acciaio*, Roma, Sossella, 2011, p. 38. L'*e-book* è scaricabile presso il sito della casa editrice www.lucasossellaeditore.it
[11] G. FRASCA, *La lettera che muore*, cit., pp. 314-315.
[12] G. FRASCA, *Santa Mira. Fatti e curiosità dal fronte interno*, Firenze, Le Lettere, 2006, p. 195. La prima edizione è stata pubblicata presso Cronopio, Napoli 2001.
[13] Federico Francucci ha notato questo aspetto nelle sue considerazioni sulla poesia di Frasca. Cfr. F. FRANCUCCI, *Nient'altro che cantare. Su* Prime *e la poesia di Gabriele Frasca,* in ID., *La carne degli spettri*, Pavia, Edizioni O.M.P., 2009, pp. 66-67: «Gli elementi biografici, psicologici, culturali, non sono l'oggetto o l'argomento, ma soltanto il 'materiale da costruzione' che la poesia utilizza, la sua stoffa [...]. La poesia inquadra e lavora porzioni di questo flusso naturale e artificiale per dar loro consistenza e renderle riconoscibili».
[14] G. FRASCA, *La lettera che muore*, cit., p. 315.
[15] G. FRASCA, *Santa Mira*, cit., p. 195.
[16] G. FRASCA, L. DALISI, *Il fermo volere*, cit., p. 91.
[17] G. MAFFEI, *Io ho letto* Dai cancelli d'acciaio, cit., p. 58.
[18] La collana in cui l'opera è uscita per l'editore D'If si chiama proprio Gli anfibi.
[19] G. FRASCA, *Vent'anni di fermo volere*, cit., pp. 23-24.
[20] G. FRASCA, *La lettera che muore*, cit., p. 112.
[21] La *scriptio continua* era una pratica scrittoria tipica delle epoche pre-tipografiche, consistente in una scrittura priva di spazi e di altri segni interpuntivi, e «legata a una concezione della lettura che privilegiava la declamazione dei testi letterari ad alta voce» (H.J. MARTIN, *Storia e potere della scrittura* [1988], Roma-Bari, Laterza, 1990, p. 73). Per una trattazione più ampia della questione cfr. ivi, pp. 40, 47-78.
[22] G. FRASCA, *La lettera che muore*, cit., pp. 41-42.
[23] Ivi, p. 169. Il passo riguarda «L'ossessione stilistica flaubertiana» (ivi, p. 165). L'indicazione bibliografica di Frasca di riferisce a H. WEINRICH, *Il polso del tempo* [1992], a cura di F. Bertoni, Milano, La Nuova Italia, 1999, pp. 137-155.
[24] G. FRASCA, *La lettera che muore*, cit., p. 169.
[25] *Ibidem*.
[26] Ivi, p. 170.
[27] *Ibidem*.
[28] Analizzando il *Don Chisciotte* nel capitolo de *La lettera che muore* intitolato *La macchina degli spropositi*, Frasca ha dimostrato di concepire l'ibrido mediale anche come opera in cui si fondono due modi diversi di fruizione del testo. In quel caso particolare, sulla scorta di un'interpretazione di Weinrich, erano messe a confronto le abitudini percettive del lettore *intensivo* e quelle del cronologicamente successivo lettore *estensivo*. Cfr. G. FRASCA, *La lettera che muore*, cit., pp. 107-131 e H. WEINRICH, *I lettori del Don Chisciotte*, in ID., *Il polso del tempo*, cit., pp. 89-105.
[29] G. FRASCA, L. DALISI, *Il fermo volere*, cit., p. 129.
[30] G. FRASCA, *Dai cancelli d'acciaio*, Roma, Sossella, 2011, p. 118.
[31] Ivi, p. 530. Per la questione del suono nel cinema si rimanda anche a G. RONDOLINO, D. TOMASI, *Manuale del film: linguaggio, racconto, analisi*, Torino, UTET, 2011, pp. 289-330. Per una bibliografia sull'argomento cfr. ivi, pp. 400-403.

[32] G. FRASCA, L. DALISI, *Il fermo volere*, cit., p. 201.
[33] Steven Brown è insieme a Blaine L. Reininger il fondatore e il *leader* del gruppo sperimentale e multimediale di matrice *post-punk* Tuxedomoon, che esordisce nel 1977. Sul gruppo e le sue specificità musicali si rimanda a S. REYNOLDS, *Post-punk 1978-1984* [2005], Milano, Isbn Edizioni, 2005, pp. 318-321.
[34] G. FRASCA, L. DALISI, *Il fermo volere*, cit., p. 44.
[35] Ivi, p. 45.
[36] Ivi, p. 259.
[37] Ivi, p. 260.
[38] Ivi, p. 45.
[39] Ivi, p. 31.
[40] Ivi, p. 83.
[41] G. FRASCA, *Vent'anni di fermo volere*, cit., p. 9.
[42] Frasca fa riferimento al personaggio in *Dai cancelli d'acciaio*, dove il nome ritorna come *nickname* utilizzato in una *chat*. Cfr. G. FRASCA, *Dai cancelli d'acciaio*, cit., p. 267.
[43] G. FRASCA, L. DALISI, *Il fermo volere*, cit., p. 145.
[44] Ivi, p. 179.
[45] Ivi, p. 194.
[46] Ivi, p. 217.
[47] Ivi, p. 91.
[48] Ivi, p. 189.
[49] Ivi, p. 53.
[50] Ivi, p. 273.
[51] Ivi, p. 59.
[52] Ivi, p. 89.
[53] Ivi, p. 227.
[54] Ivi, p. 251.
[55] Ivi, p. 36.
[56] G. FRASCA, *Vent'anni di fermo volere*, cit., p. 14.
[57] G. FRASCA, L. DALISI, *Il fermo volere*, cit., terza di copertina.
[58] Ivi, p. 286.
[59] Ivi, p. 187.
[60] Ivi, p. 188.
[61] Ivi, p. 151.
[62] Ivi, p. 150.
[63] Ivi, p. 120.
[64] Ivi, p. 160.
[65] Ivi, p. 203.
[66] *Ibidem*.
[67] Ivi, p. 49.
[68] G. FREZZA, *La macchina del mito tra film e fumetto*, Scandicci, La Nuova Italia, 1995, p. 159.
[69] Per la contrapposizione tra lettura intensiva ed estensiva cfr. *supra* nota 28.
[70] G. FRASCA, L. DALISI, *Il fermo volere*, cit., p. 27.
[71] Ivi, p. 62.
[72] F. MILLER, *Sin city*, «Dark Horse Presents», 1991, 51-62 (trad. it. in volume: *Sin city*, Roma, Magic Press, 2004, p. 164).
[73] G. FRASCA, L. DALISI, *Il fermo volere*, cit., pp. 237-239.
[74] Ivi, p. 207.
[75] Ivi, p. 202.
[76] Ivi, p. 201.
[77] Ivi, p. 204.
[78] G. FRASCA, *La scimmia di Dio. L'emozione della guerra mediale,* Genova, Costa & Nolan, 1996, p. 66.
[79] Ivi, p. 64.

n. 1, gennaio-giugno 2013

GIULIA SIMI

Jonas Mekas: pratiche di spostamento dai diari scritti ai diari filmati

Jonas Mekas, the Lithuania-born leading film-maker of the so-called New American Cinema, is also a poet and a film critic, curator and activist. Trying to enclose his complex and variegated activity is not only impossible, but essentially meaningless. All his work, whether it belongs to literature, film criticism or film-making, echoes the same deep desire to talk, look and act at the first person. So it seems not to be by accident if the private journal, together with the poetry, early becomes one of his privileged form of expression. From 1944, first in a Nazi Forced Labor and then in a Displaced Person Camp, Mekas begins to keep a written diary (partly published in 1991 with the title of I had Nowhere to Go*). When he reaches New York with his brother Adolfas, he buys his first Bolex 16-mm camera and he starts to film everyday life. Only several years later, in 1969, this everyday filming practice produces the first diary film:* Walden - Diaries, Notes and Sketches *is a montage of his archive footage taken between 1965 and 1968. Together with other following films, particularly* Lost Lost Lost*, this work becomes representative of Jonas Mekas' artistic practice: a practice based on a radical subjectivity that rejects every codes from classical cinema, or professional tools and dialogues with the private-writing process and language. There, the gaze of the "displaced person", the gaze of twentieth-century-Ulysses operates as a center of intersection and displacement between literature and cinema.*

> Oh canta, Ulisse / Canta i tuoi viaggi / Racconta dove sei stato/ Racconta cos'hai visto / E racconta la storia di un uomo / Che non ha mai voluto lasciare la sua casa / Che era felice / E viveva tra le persone che conosceva / E parlava la loro lingua / Canta di come è stato gettato nel mondo.[1]

Comincia così la prima pellicola di *Lost Lost Lost*, con un appello alla 'musa Ulisse'[2] recitato, quasi cantato secondo la tradizione dell'epica, dalla *voice-over* dello stesso autore che accompagna immagini in bianco e nero di una New York fine anni '40.

Siamo in realtà nel 1976, Jonas Mekas, poeta e cineasta di origine lituana, vive a New York da ventisette anni ed è già considerato il padre della «rinascita»[3] del cinema americano: collabora da più di vent'anni con il «Village Voice» tenendo una rubrica di recensioni cinematografiche; nel 1954 aveva fondato «Film Culture», rivista dedicata al cinema d'avanguardia e nel 1961 organizzerà la Film-Makers' Cooperative, che si occuperà di distribuire e diffondere i film del cosiddetto New American Cinema Group; ha già realizzato numerosi film, tra cui quello che lo renderà noto per uno stile compositivo, il cinediario,[4] che accompagnerà gran parte della sua produzione futura. *Walden - Diaries, Notes and Sketches*, questo il titolo del film nella sua interezza, risale al 1969 ed è costituito dal montaggio di filmati amatoriali realizzati dallo stesso regista tra il 1965 e il 1968. La sua pratica cinematografica è ormai definita e inscritta in una volontà di spostamento, di dislocazione da quell'insieme di norme che fondano il cinema narrativo. Una pratica basata su una soggettività radicale che lo (e ci) pone continuamente ai margini, in una condizione di estraneità a dei codici familiari e riconoscibili. È la pratica dello straniero, del cine-Ulisse, dove la nostalgia, il «dolore del ritorno» è per quella casa perduta delle origini: l'Itaca di Semeniškiai, il villaggio lituano dove l'autore è nato e cresciuto fino alla fuga durante l'occupazione stalinista, ma anche l'Itaca del primo cinema, di quelle immagini semplici e meravigliose che non avevano bisogno di «alcun dramma, di alcuna tragedia, alcuna suspense»[5] per catturare lo spettatore.

Uno straniero quindi, o più propriamente un esiliato, una *displaced person*,[6] definizione diffusa alla fine della Seconda Guerra Mondiale per indicare milioni di cittadini sopravvissuti ai campi nazisti e impossibilitati a tornare nelle proprie terre di origine. In quelli che erano chiamati *Displaced Person camp* erano presenti, oltre agli ebrei sopravvissuti, numerosi cittadini dei paesi dell'Europa orientale passati sotto il controllo sovietico. Tra loro anche Jonas Mekas e suo fratello Adolfas, che rifiutarono di tornare nella Lituania occupata preferendo rientrare nei

programmi migratori, organizzati dall'International Refugee Organization (IRO), che li condussero negli Stati Uniti nel 1949. I fratelli Mekas avevano abbandonato la Lituania già nel 1944, braccati dalla polizia stalinista che li aveva classificati come sovversivi a causa della loro partecipazione a un giornale clandestino anti-regime. In fuga verso Vienna, il loro treno venne in realtà intercettato dai nazisti e diretto al campo di lavoro forzato di Elmshorn, alla periferia di Amburgo.

Jonas Mekas ha ventidue anni ed è già in viaggio, un viaggio di chi in realtà non voleva viaggiare, di chi «non ha scelto di lasciare la propria casa».[7] Decide così di ancorarsi alla scrittura, lui che già era stato premiato per le sue poesie[8] e che prima di ogni altra cosa era stato un accanito e appassionato lettore. Il suo diario di un esiliato, pubblicato nel 1991 con il titolo *I Had Nowhere to Go*,[9] comincia il 19 luglio 1944. Fin dalle prime righe vi si legge quella che rimarrà la cifra della sua dichiarazione identitaria e del suo sguardo sul mondo: «Non sono un soldato, né un partigiano. [...] Sono un poeta».[10] Un poeta sradicato dalla sua terra, dai suoi familiari, ma soprattutto dalle sue letture, dai silenzi, dagli spazi deputati alla solitudine della scrittura. Scriverà entusiasta il 21 agosto del 1945, una volta approdato al campo profughi di Wiesbaden assieme al fratello:

> Finalmente! Finalmente abbiamo una stanza tutta per noi, solo per noi due. E un letto, un tavolo, due sedie. [...] Adesso, dopo un'intera giornata di lavoro, siamo seduti – per la prima volta da quando abbiamo lasciato la Lituania – siamo seduti a un tavolo coperto di fogli e di libri sapendo che nessuno ci sta guardando mentre leggiamo o scriviamo, nessuno urla o grida. I mostri di Bosch se ne sono andati.[11]

Un poeta precipitato nella dimensione dell'assenza e costretto a rifugiarsi continuamente nella memoria e nel sogno per ritrovare una realtà perduta. Scrive nel Natale del 1948, nel campo profughi di Mattenberg:

> Allora sogno. È tutto ciò che mi è rimasto. E quando sogno, tutto torna, tutto rivive. Come stasera, come adesso. Sono seduto qui e sto sognando. E sto scrivendo solo per vedere delle parole lituane davanti ai miei occhi, anche se non posso ascoltarle... [12]

La stessa preoccupazione, quella di non riuscire a stare nel presente, a sentire fino in fondo la realtà, rimarrà anche una volta approdato negli Stati Uniti:

> Spero un giorno di diventare più reale... [...] Come posso andare avanti con questa mia irrealtà? La mia speranza è un giorno quella di camminare, fare almeno un passo su questa terra e dire: Ah, adesso veramente lo sento, sto veramente camminando sulla terra, non sto sognando...[13]

La pratica del diario, scrittura quotidiana, scrittura più di altre ancorata all'evento e al tempo reale, sembra diventare per Mekas l'unica possibile per non essere scaraventato definitivamente fuori dalla realtà. Un appiglio, un indicatore, una mappa che indichi «io (ora) sono qui». Risuona allora quello che Blanchot descrive come «ricorso al diario»,[14] in riferimento alla pratica diaristica dello scrittore che fugge dalla letteratura, «regno inquietante dell'assenza di tempo»:[15]

> Il diario rappresenta il succedersi dei punti di riferimento che uno scrittore stabilisce per riconoscersi, quando prevede la metamorfosi pericolosa alla quale è esposto. È un percorso ancora vitale, una specie di cammino di ronda che costeggia, sorveglia, e talvolta ricalca l'altra via, quella dove errare è il compito senza fine. Qui, si parla ancora di cose vere. Qui, chi parla conserva un nome e parla in suo nome, e la data che s'inscrive è quella di un tempo comune in cui ciò che accade accade veramente. Il diario, questo libro in apparenza completamente solitario, è spesso scritto per angoscia, o per paura della solitudine che è arrecata allo scrittore dall'opera.[16]

Così Mekas, ormai stabilito nel quartiere di Williamsburg, a Brooklyn, allora abitato soprattutto da stranieri tra cui la piccola comunità dei profughi lituani, annota i monotoni gesti del lavoro operaio che faticosamente riesce a fare per sopravvivere, il prezzo settimanale dell'affitto della stanza che condivide con il fratello, il poco cibo che può permettersi di mangiare, ma anche le prime mostre e i primi film che riesce a vedere, il cambio del clima e delle stagioni – la pioggia, la neve, l'odore della primavera – e soprattutto le lunghe e numerose camminate «solo io e la città».[17]

Jonas Mekas, *Lost Lost Lost*, 1976 © Jonas Mekas / Re:Voir

Annota anche, il 1° maggio 1950, l'acquisto della sua prima Bolex 16 mm. Da quel momento la cinepresa si affiancherà alla macchina da scrivere come strumento di registrazione di una quotidianità che è segno tangibile dell'essere vivi e reali. Ci vorranno quasi vent'anni però prima che questa pratica assuma i contorni di uno stile definito e di una posizione quasi filosofica che farà affermare a Mekas, in un celebre passaggio di *Walden* che ha il sapore della parodia cartesiana «faccio film di famiglia, quindi vivo. Vivo, quindi faccio film di famiglia».[18]

E non è un caso forse se nelle pagine del diario, che coprono gli anni fino al 1953, quando ancora Jonas e il fratello Adolfas sognavano Hollywood, i «veri film», la pratica quotidiana della ripresa è quasi assente, come relegata in un tempo altro, considerato forse più nobile, elevato, sospeso rispetto a quello ancorato al corpo affaticato e alla solitudine dell'esiliato. Se il cinema entra nelle pagine del diario, vi entra piuttosto come annotazione di film visti o progettati, di editing che non si trova il tempo e l'energia per fare, di lezioni da seguire. Eppure sappiamo che esiste, che è un amore costante, quasi «un'ossessione»[19] da tenere separata, protetta potremmo dire, dagli scarti di quella vita vera, fatta di piccole cose, ma anche di fatica, di angoscia, a volte persino di disperazione – «la mia solitudine è immensa, dolorosa, e senza speranza» –[20] che trova invece spazio nella scrittura quotidiana e frammentata del diario, scrittura in prima persona, privata, di se stessi e per stessi. Eppure sarà lo stesso Mekas a dire, molti anni dopo:

> In quel momento [all'inizio degli anni '60, rivedendo i filmati realizzati prima, N.d.T] ho capito che ciò che mancava nelle mie riprese era *me stesso*: la mia posizione, i miei pensieri, le mie sensazioni al momento in cui guardavo la realtà che stavo filmando. Quella realtà, quello specifico dettaglio destavano la mia attenzione prima di tutto per i miei ricordi, il mio passato. Isolavo quel dettaglio preciso con tutto il mio essere, con tutto il mio passato. La sfida allora è di catturare quella realtà, quel dettaglio, quel frammento fisico oggettivo di realtà nel modo più vicino possibile a come Io lo sto vedendo. Certo, quello che affrontavo era il vecchio problema di tutti gli artisti: fondere la Realtà e l'Io, giungere alla terza cosa.[21]

Qualcosa è cambiato, allora: il cinema di Mekas ha ormai abbracciato la forma diaristica facendo proprie la frammentarietà, l'incoerenza, la soggettività. A cosa dobbiamo questo cambiamento? Che cosa è successo nei vent'anni che vanno dall'approdo a New York, nel 1949, alla realizzazione del primo cinediario, *Walden*, nel 1969? Mekas, che aveva cominciato ad appassionarsi al cinema già nel campo profughi di Wiesbaden,[22] comincia a studiare con Hans Richter, esponente di spicco del cinema d'avanguardia americano, che lo accetta alle sue lezioni nonostante non fosse in grado di poter pagare la retta universitaria. Da quel momento Mekas e il fratello parteciperanno a pieno titolo al movimento d'avanguardia. Dopo aver fondato la rivista «Film Culture», comincia a tenere la leggendaria rubrica *Movie Journal* sul «Village Voice», che, come nota Dominique Noguez, «è certo una rubrica di cinema, ma Mekas impiega più volentieri

la prima persona di qualunque altro critico e introduce spesso delle separazioni per data – due delle caratteristiche formali più tipiche del 'diario'».[23]

Sarà proprio dalle colonne del *Movie Journal*, descrivendo con termini entusiasti l'opera di Brakhage,[24] che Mekas, inizialmente molto critico nei confronti della nuova generazione di cineasti indipendenti e sperimentali americani, segnerà il proprio passaggio e l'adesione alla poetica e al linguaggio di quella che sarà la seconda generazione del cinema d'avanguardia d'oltreoceano. Una «folgorazione sulla via di Damasco»[25] che lo porterà presto alla fondazione della Film-Makers' Cooperative e alla realizzazione dei primi film: *Guns of the Trees* e *The Brig*, quest'ultimo vincitore al Festival del Cinema di Venezia nel 1964 come miglior documentario. Siamo ancora lontani però dal primo cinediario, sebbene fosse ormai collaudata quella pratica di ripresa quotidiana, quasi «un esercizio», come lo definirà più tardi lo stesso Mekas:

> Non avevo abbastanza tempo per preparare una sceneggiatura, né per fare riprese per mesi, né per fare un montaggio ecc… Avevo soltanto pochi momenti che mi permettevano di girare piccoli pezzi. Tutto il mio lavoro personale divenne una serie di appunti. Pensavo che avrei dovuto filmare il possibile durante la giornata, se non lo avessi fatto sarei potuto restare senza tempo libero per settimane. Se potevo filmare un minuto, filmavo un minuto. Se potevo filmare dieci secondi, filmavo dieci secondi. Giravo quel che potevo, per disperazione. Ma per lungo tempo non guardai tutti gli spezzoni che stavo raccogliendo in quel modo. In realtà pensavo che quello che stavo facendo fosse un esercizio. Mi stavo preparando, o stavo provando a usare quanto possibile la mia cinepresa, così quando avrei avuto tempo avrei fatto un film 'vero'.[26]

David E. James ha messo in luce questo passaggio tra i filmati realizzati quotidianamente, questi appunti cinematografici che Mekas raccoglie negli anni senza un progetto e una visione d'insieme, e i cinediari che realizza successivamente come vere e proprie opere a partire da *Walden*. Definendo i primi «film-diary» e i secondi «diary-film», James segna quella linea di demarcazione che pone questi ultimi «nell'economia cinematografica, un'economia che privilegia l'intero prodotto nella sua completezza, il momento della proiezione, il pubblico di spettatori e, in qualche modo, un valore di scambio».[27] Ci ricorda anche come questa pratica diaristica, e più in generale la relazione sempre più stretta tra vita e arte, fosse una caratteristica di quegli anni diffusa in tutte le arti, e che la crescente presenza delle donne, in cui la scrittura privata era divenuta pratica pubblica e politica durante il Femminismo, ha forse giocato un ruolo non marginale. Non è un caso che sia stata una cineasta, Marie Menken, lo ricorda ancora James, ad inventare, di fatto, la pratica del *film-diary*. È anche a lei, per Noguez «la signora dei micro soggetti»,[28] che Mekas deve quello sguardo della meraviglia capace di posarsi sui fenomeni apparentemente insignificanti, come la pioggia, le luci di un albero natalizio, i fiori di un giardino primaverile.[29]

Quando realizza *Walden*, nel 1969, l'occhio di Mekas è quindi ancora l'occhio di uno straniero, di un esiliato, ma è anche l'occhio di chi ha trovato una nuova comunità, quella di cineasti anch'essi in qualche modo stranieri, fuori, o meglio 'sotto' la terra di quel cinema industriale fatto di mezzi pesanti, grandi investimenti economici, divisione del lavoro e strutture narrative lineari. Un cinema che parla una lingua che Mekas e compagni scelgono di non parlare, decidendo di stare piuttosto dalla parte della poesia, del gioco, dell'amatorialità, dalla parte, in fondo, della prima persona. Un *displaced cinema*, potremmo dire, che non ha casa se non quella data dal momento creativo. Come scrive Brakhage nel suo celebre *In difesa del cineamatore*: «Un amatore lavora a seconda delle proprie necessità e in tal senso si sente 'a casa' ovunque lavori. E se fa del cinema, fotografa ciò che ama o di cui in un certo senso ha bisogno».[30] Già dalle pagine del diario, ben prima di abbracciare il 'nuovo cinema americano', Mekas aveva espresso più volte la sua distanza dalle professioni. Scrive in una pagina del 1950, commentando una frase di una lettera ricevuta qualche tempo prima:

> Sorrido nel ricordarmi qui di un recente appunto da parte di B. sul fatto che «alcuni dei nostri artisti sono stati costretti a cambiare professione». Ma di cosa sta parlando? Come può un artista cambiare professione se non ne ha mai cominciata una? Essere un poeta non è una professione: è una follia.[31]

È con questi occhi, e con una copia del *Walden* di Henry David Thoreau[32] sulla scrivania, che Mekas comincia il montaggio del suo primo cinediario, selezionando i suoi stessi filmati realizzati quasi quotidianamente tra il 1965 e il 1968. Potrà permettersi allora quello sguardo sul passato, quella visione d'insieme e in parte distaccata impossibile nella scrittura e nella ripresa diaristica.[33] Sarà quindi un racconto autobiografico, che potrà sfruttare il privilegio della distanza, della visione retrospettiva, ma che rinuncerà alla struttura narrativa lineare per trattenere il più possibile quel carattere frammentario, istantaneo, per immagini giustapposte che è tipico del diario. Sarà anche un autoritratto di gruppo, un album di famiglia, dove scorrono gli amici e compagni Adam Sitney, Stan Brakhage, Gregory Markopoulos, Allen Ginsberg, Andy Warhol, Ken Jacobs, Hans Richter, Jack Smith, Adolfas Mekas, Peter Kubelka, Micheal Snow, John Lennon, Yoko Ono.[34] Sarà soprattutto un grande omaggio alle origini, una costante ricerca di un'Itaca – o meglio di un Walden – che Mekas dichiarerà fin dagli intertitoli iniziali. Sul sottofondo di un rumore costante, quello di una metropolitana, che resterà la concezione sonora prevalente per gran parte del film, leggiamo alternati «Reel one / Dedicated to Lumière / Diaries, notes and sketches/ also known as Walden».[35] Se aggiungiamo il brevissimo primo piano sugli occhi di Mekas, occhi che sembrano aprirsi come nel tentativo di vedere il più possibile, di registrare e imprimere sulla retina tutto ciò che hanno di fronte, possiamo dire che nei primi venti secondi l'autore ci ha già fornito la mappa per orientarci nell'intera opera. Le norme del cinema narrativo saltano già con il primo intertitolo, «reel one», che indicandoci la cornice ci impone un'uscita immediata dal patto d'illusione. Con la dedica ai Lumière questo primo indicatore si fa ancora più chiaro, esortandoci a riposizionarci come spettatori di un primo cinema, meravigliati di fronte alla luce e al movimento, alle immagini semplici e spettacolari della realtà impressionata su pellicola. Non saranno altro che «diari, note, appunti visivi». Possiamo dimenticare quindi il tempo lineare, la costruzione di una trama, di una storia coerente con un inizio e una fine, ma ci è lecito pensare che ciò che vedremo avrà l'autenticità della prima persona, la 'verità' del diario, cosa che ci è confermata dal primo piano degli occhi dell'autore. Veniamo avvertiti, infine, che le immagini che ci apprestiamo a guardare hanno qualcosa in comune con *Walden*,[36] ovvero con quel racconto anch'esso in prima persona, in qualche modo diaristico, che uno scrittore di metà '800 aveva raccolto in due anni di vita solitaria in mezzo a un bosco, fuggendo dalla società del mercato e cercando di ritrovare le origini dell'esistenza umana nell'osservazione e nel contatto diretto con la natura. E alla manifestazione della natura per antonomasia, le stagioni, veniamo subito diretti con un altro intertitolo «A New York era ancora inverno» a cui seguono due inquadrature fisse su un parco innevato e due persone di spalle che trascinano un bambino su una slitta. «Ma il vento era pieno di primavera», ci avverte l'intertitolo seguente, preludendo a due inquadrature: la prima su rami secchi che si stagliano su un cielo sereno e la seconda sull'autore, seduto, che suona una fisarmonica con lo sguardo rivolto altrove, forse perso in pensieri e memorie lontane. Con l'intertitolo successivo, «Il giardino fiorito di Barbara», lasciamo il rumore della metropolitana per essere trascinati dalle note malinconiche di Chopin che accompagna le immagini di mani femminili, mentre annaffiano con cura dei gerani sul piccolo davanzale di una finestra affacciata su Manhattan.

Dal primo minuto di *Walden* ci è chiaro che gli intertitoli avranno un ruolo centrale nella struttura del film, in questo ricordandoci una pratica cara al cinema muto. Persino la traccia narrativa iniziale, che sembra alludere quasi all'incipit di un romanzo («A New York era ancora inverno, ma il vento era pieno di primavera») ci induce a pensare che, in fondo, una traccia di narrazione potrebbe essere trattenuta proprio attraverso la didascalia, espediente del primo cinema e inizio di quel lungo e complesso legame che intercorre da sempre con il testo

letterario.[37] Ma è solo una falsa pista. Mekas ci rimette subito sulla giusta strada e già dopo qualche minuto capiamo che questi intervalli, questi interstizi testuali altro non sono che delle briciole di pane, dei cartelli stradali che ci accompagnano in una foresta di immagini altrimenti di difficile comprensione. Se, come ha fatto notare Noguez,[38] gli intertitoli di Mekas non sono troppo lontani dalle didascalie di un album fotografico, si chiarirà nel corso della visione una funzione ulteriore, per così dire ritmica, che, associata all'interruzione del suono, produrrà respiri, pause, cesure.

Tra didascalia fotografica, punteggiatura e accenni di narrazione, nell'intero *Walden* si contano più di cento intertitoli, compresi quelli dedicati all'inizio e alla fine di ogni bobina, ma non sono gli unici elementi testuali presenti nel film. La voce di Mekas comparirà per la prima volta dopo circa dieci minuti di film, accompagnando le immagini di un matrimonio e pronunciando la celebre e già citata frase-manifesto – «Faccio film di famiglia, quindi vivo. Vivo, quindi faccio film di famiglia» – a cui seguirà poco dopo, sull'inquadratura di due fotografie di quelli che intuiamo essere i genitori di Mekas: «Mi dicono che dovrei sempre cercare, ma io sto semplicemente celebrando quello che vedo».[39] L'eco del diario scritto, sebbene non esplicito come sarà più tardi in *Lost Lost Lost*, è già rintracciabile in questa affermazione che è un inno alla vita e alla semplicità della visione, alla meraviglia della contemplazione. «Partite ragazzi. Partite e vedete il mondo»[40] aveva detto lo zio ai due fratelli poco prima che lasciassero la Lituana. Una frase-amuleto, quasi un mantra che Jonas ripete spesso tra le pagine del diario, come a ricordare a se stesso che se mai potrà esserci salvezza per uno straniero, sarà quella del vedere, dell'osservare, del registrare la vita, la realtà delle cose, con qualunque strumento si abbia a disposizione, quello della scrittura, quello del cinema. «Io cammino e i miei occhi sono come finestre aperte; e vedo le cose, le cose mi vengono incontro»,[41] dirà più tardi nella già citata conferenza del 1972. Quella che potrebbe sembrare parzialmente una dichiarazione di oggettività dell'immagine cinematografica, va invece interpretata alla luce di ciò che lo stesso Mekas afferma poco prima nella stessa conferenza, a proposito delle differenze tra diari scritti e diari filmati:

> All'inizio pensavo che ci fosse una differenza basilare tra il diario scritto, che si scrive la sera e che è inserito in un processo di riflessione, e il diario filmato. Nel mio diario filmato pensavo di fare qualcosa di diverso: catturavo la vita, i frammenti di vita, così come venivano. Ma ho presto compreso che non era per niente diverso. Mentre filmo, rifletto. Pensavo di non fare altro che reagire alla realtà presente, ma in verità non ho questa grande padronanza della realtà e tutto è determinato dalla mia memoria, dal mio passato. Alla fine la ripresa 'diretta' diventa anche un modalità di riflettere. Allo stesso modo ho capito che scrivere un diario non è solamente riflettere, guardare al passato. La nostra giornata, come torna alla nostra mente nel momenti in cui scriviamo viene misurata, selezionata, viene accettata, rifiutata e rivalutata a seconda del momento in cui ci troviamo, dello stato in cui si è quando la mettiamo per scritto. Tutto accade di nuovo e ciò che mettiamo per scritto è più vero di ciò che si è al momento in cui scriviamo, più vero degli avvenimenti e delle emozioni del giorno che sono passate e ormai spariti. Ecco che non vedo più queste grandi differenze tra diario scritto e diario filmato, almeno dal punto di vista del processo.

Non sorprende allora che la realtà registrata da Mekas con gli occhi della memoria, con il pensiero rivolto alla sua Itaca, al suo Walden, sia quella delle stagioni, della natura che cambia, quella degli alberi e dei fenomeni atmosferici - la pioggia, il vento, la neve. Quella è la sua New York. Come racconta nella già citata intervista con Scott MacDonald:

> Di solito la reazione dopo la visione di *Walden* è una domanda: questa è New York? La New York degli altri è fatta di brutti edifici, di isolati deprimenti e malsani in cemento e vetro. Questa non è la mia New York: c'è molta natura, *Walden* è composto dai frammenti di memoria di ciò che io volevo vedere.[42]

Sembrano essere occhi diversi, invece, quelli che guardano la New York di quasi vent'anni prima e che ritroviamo all'inizio dell'altro grande cinediario di Mekas: *Lost Lost Lost - Diaries, Notes and Sketches*. Sebbene concluso nel 1975, anno in cui è stata realizzata la fase di editing, le riprese risalgono al periodo compreso tra il 1949 e il 1963, coincidendo quindi, almeno in parte, con gli anni del diario scritto. I rimandi tra immagini e scrittura sono infatti costanti, ma avvengono soprattutto al montaggio, con l'inserimento dei numerosi intertitoli, la narrazione in *voice-over* e le inquadrature di vere e proprie pagine scritte:[43] «Quando sentivo che alcuni aspetti di quel periodo mancavano nelle immagini, ricorrevo piuttosto ai nastri registrati e ai diari scritti. Lì spesso c'era quello che nelle pellicole mancava».[44] Mancava di fatto quello sguardo in prima persona, quella soggettività della ripresa che è poi divenuta cifra stilistica dello stesso Mekas. L'*action o gestural camera*, in cui sentiamo e avvertiamo il suo corpo tutto, con il suo respiro e i suoi movimenti, non compare nelle prime due pellicole, caratterizzate piuttosto da inquadrature fisse, movimenti lenti, campi lunghi. Sono le prime riprese mai realizzate da Mekas, quando ancora, con in mente il 'vero cinema', pensava di realizzare insieme al fratello un documentario sulla comunità lituana, su quelle *displaced person* che, come loro, animavano il quartiere di Williamsburg a Brooklyn. E così, negli stessi giorni in cui nel diario annotava la deformazione delle sue mani a causa del lavoro in fabbrica, i rumori della strada che entravano dalla finestra della sua stanza, i Natali solitari, la pioggia che almeno «quella è reale»,[45] gli oggetti che emanavano, tutti, la sua profonda e inconsolabile solitudine di straniero, negli stessi giorni riprendeva i rifugiati appena scesi al porto, le assemblee della comunità, le feste religiose, le riunioni militanti. Serviranno ancora gli occhi autobiografici della distanza, questa volta a donare quella soggettività un tempo difficile da concedersi perché troppo dolorosa:

> Avevo camminato tanto in questo paese, ma non ne avevo ancora dei ricordi. Ci vogliono anni e anni per costruire e raccogliere nuove memorie. Dopo un po' le strade cominciano a parlarti e tu non sei più uno straniero, ma ci vogliono anni. Non è un'esperienza piacevole da attraversare e per questo non è sempre riflessa nei miei filmati, mentre invece è presente nei diari. L'ho inserita dopo nel film, attraverso 'la narrazione', o, più correttamente, 'il parlato'.[46]

Serviranno gli occhi di un cine-Ulisse riconciliato con la sua dimensione di esiliato, di *displaced person*, in grado quindi di poter parlare ad alta voce, di dare corpo alla parola scritta, di farla uscire dalla pagina per imprimersi sulla pellicola. Servirà forse non sentirsi più così persi, per poter raccontare la perdita. Nelle ultime pagine del diario Mekas annota spesso i suoi tentativi di sentirsi a casa nella città di New York – «E sono seduto qua, cercando di far crescere nuove radici in questa città» –[47] di costruire nuove memorie che possano riempire il vuoto, la voragine lasciata dai ricordi legati alla sua terra, alla sua infanzia:

> Questa è la città che ho costruito, poco a poco, ricordo dopo ricordo, strada dopo strada, volto dopo volto, passo dopo passo. Siamo cresciuti insieme, la città e io... Sono consapevole che la mia New York non sarà mai come la New York di qualcun'altro. Ma lasciamo che sia così... mi ha salvato dalla follia.[48]

Questo passaggio, questo percorso verso un radicamento nella città di New York che passa attraverso il cinema e in particolare la comunità dei cineasti d'avanguardia si sviluppa in *Lost Lost Lost* quasi come in un romanzo di formazione.[49] E che il cinema abbia un ruolo centrale Mekas ce lo ricorda subito, inserendo come primo intertitolo, che segue come sempre l'indicazione del numero di bobina e del titolo del film: «Una settimana dopo essere approdati in America (B'klyn) abbiamo chiesto in prestito dei soldi e abbiamo acquistato la nostra prima Bolex». Lo vediamo, quindi, in una sequenza tra le più emozionanti dei suoi cinediari, fare il buffone davanti alla cinepresa assieme al fratello, inscenando qualche trucco magico («alla Meliès»,[50] come nota MacDonald).

Jonas Mekas, *Lost Lost Lost*, 1976 © Jonas Mekas / Re:Voir

Lo splendido bianco e nero, frutto di un deperimento della pellicola al momento del montaggio (ventisette anni dopo rispetto alle riprese) ha la grana del passato e ricorda, nota ancora MacDonald, «la fotografia realista degli anni ’30».[51] L’entusiasmo dei due fratelli di fronte all’obiettivo, lo sguardo divertito davanti al semplice atto di registrazione dell’immagine, ci riporta però ancora una volta al fascino delle origini, alla meraviglia del primo cinema. Contemporaneamente ascoltiamo la sua voce invocare la «musa-Ulisse», esortandola a narrare la sua storia in prima persona – «canta i tuoi viaggi» – e chiedendole di raccontare quella di chi non ha mai voluto lasciare la propria terra, la propria lingua, di chi «è stato gettato nel mondo». Ci è lecito allora tessere una trama, comporre una cucitura tra lo sguardo dello straniero e quello della meraviglia, tra lo spostamento, un posizionamento fuori asse e la capacità di trovare e dissotterrare dalle origini perdute quella linfa ancora viva, attuale, ancora piena di significati per il presente. Sarà in realtà una riconquista faticosa, ci mostrerà Mekas, che dovrà passare attraverso l’abbandono di tutte quelle norme costruite in più di cinquant’anni di cinema:

> Bisognava gettare via le nozioni accademiche di ‘giusta’ esposizione, di ‘giusto’ movimento, di ‘giusto’ questo e ‘giusto’ quello. Bisognava che mi lanciassi, che mi fondessi con la realtà che filmavo, che ci entrassi indirettamente, attraverso il ritmo, la luminosità, l’esposizione, i movimenti.[52]

Ma per fondersi con la realtà occorreva prima sentirla, ritrovarla attraverso la costruzione di nuove memorie, in grado di soffiare dentro al presente e renderlo vivo. Nelle ultime righe del suo diario, affidando le sue parole a un Ulisse verso Itaca, Mekas ci lascia con l’immagine di una memoria lontana, d’infanzia, un’immagine piena di malinconia che ancora guarda all’assenza e alla perdita:

> Ero seduto lì, sulle sponde di questo silenzioso lago del New England, guardando attraverso l’acqua, e ho quasi pianto. Ho visto me stesso camminare con mia madre in mezzo a un campo, la mia piccola mano nella sua, e il campo bruciava del rosso e del giallo dei fiori, e potevo sentire tutto come allora, come in quel luogo, ogni odore e colore e il blu del cielo... Ero seduto lì e tremavo con il mio ricordo.[53]

Deciderà allora di consegnare al cinema, ai colori delle ultime toccanti immagini di *Lost Lost Lost*, quell’inno alla memoria con cui rifondare il presente, con cui abbracciare e gettarsi nella realtà in prima persona:

> I ricordi, i ricordi, i ricordi... Ho di nuovo dei ricordi... Ho un ricordo di questo posto... Sono già stato qui prima. Sono davvero stato qui. Ho già visto questa acqua. Sì, ho camminato su questa spiaggia, su questi sassi.[54]

L’occhio dello straniero ha finalmente una nuova casa, il cine-Ulisse ha trovato le sue nuove radici.

---

[1] Ho scelto di utilizzare la separazione metrica proposta in S. MACDONALD, *Lost Lost Lost over Lost Lost Lost,* «Cinema Journal», 25, 2, University of Texas Press, 1986. La traduzione di tutti i testi di Jonas Mekas presenti in questo articolo, qualora non specificato diversamente, è mia. Per l'intera trascrizione delle parti testuali del film, intertitoli e *voice-over* cfr. P. Chodorov *et alii* (par), *The Lost Lost Lost book / Le livre de Lost Lost Lost,* Parigi, Re:Voir Vidéo, 2000.
[2] Jonas Mekas farà spesso riferimento alla figura di Ulisse, sia nel diario, che nei film e negli scritti che li accompagnano. Per un'analisi del complesso rapporto tra Jonas Mekas e l'eroe omerico cfr. C. EIZYKMAN, *Mekas Film Mémoire,* in D. Hibon *et alii.* (par), *Jonas Mekas*, Catalogo della mostra (Parigi, Jeu de Paume, 15 décembre 1992 - 31 janvier 1993), Parigi, Jeu de Paume, 1992.
[3] La definizione si trova in D. NOGUEZ, *Une renaissance du cinéma. Le cinéma "underground" américain. Histoire, économie, esthétique,* Parigi, Klincksieck, 1985.
[4] Scelgo qui il termine utilizzato da Adriano Aprà in *Flash-back/Flash-forward. Il cinema indipendente americano degli anni Sessanta,* in A. Aprà (a cura di), *New American Cinema. Il cinema indipendente americano degli anni Sessanta,* Milano, Ubulibri, 1986. Mekas farà riferimento alla forma del diario già nella conferenza tenuta in occasione della proiezione del film *Reminiscences of a Journey to Lithuania* all'International Film Seminar il 26 agosto 1972. Riporto qui un estratto: «*Reminescences* ricade nella forma del taccuino, del diario, una forma nella quale molti dei ultimi lavori sembrano ricadere». Il testo integrale è pubblicato con il titolo *The Diary Film* in A.P. Sitney (edit by), *The Avant-Guarde Film. A Reader of Theory and Criticism,* New York, New York University Press, 1978.
[5] Riporto un estratto delle parole di Jonas Mekas in *voice-over* nella quinta pellicola di *Walden*: «Guardate queste immagini. Non accade molto. Le immagini scorrono, senza tragedia, senza dramma, senza suspanse. Solo immagini, per me e per pochi altri». Per la trascrizione completa delle parti testuali, intertitoli e *voice-over* di *Walden* cfr. P. Chodorov, C. Lebrat (par), *The Walden book,* Parigi, Re:Voir Vidéo, 2009. Sui rapporti tra Mekas e il cinema delle origini cfr. S. LISCHI, *Celebrazione del cinema, celebrazione della vita: lo sguardo di Jonas Mekas,* in B. Northover (a cura di), *Jonas Mekas*, Catalogo della mostra (Lucca, Fondazione Ragghianti, 11 ottobre - 2 novembre 2008), Lucca, Fondazione Ragghianti, 2008.
[6] Scelgo di utilizzare qui la locuzione inglese che mantiene, rispetto alla traduzione italiana [profugo, rifugiato], un significato fuori dal contesto specifico dell'esilio. Mekas stesso utilizzerà più volte questo termine per connotare la sua identità nomade, di viaggiatore forzato, straniero non per scelta ma per costrizione. Cfr. in particolare J. MEKAS, *The Diary Film,* cit.
[7] Ivi, p. 197.
[8] L'attività poetica accompagnerà Mekas per tutto l'arco della sua produzione artistica. Tra le raccolte pubblicate: *Semeniškiū idilės* (Kassel, □vilgsniai, 1948), *G□li□ kalb□jimas* (Chicago, Santara, 1961) *Pavieniai □od□iai* (Chicago, AM Fondas, 1961), *Reminiscensijos* (New York, Fluxus, 1972), *Dienoraš□iai* (New York, □vilgsniai, 1985).
[9] J. MEKAS, *I Had Nowhere to Go*, New York, Black Thistle Press, 1991.
[10] Ivi, p. 21.
[11] Ivi, p. 98.
[12] Ivi, p. 185-186.
[13] Ivi, p. 308.
[14] M. BLANCHOT, *Lo spazio letterario,* trad. it. di G. Zanobetti, G. Fofi, Torino, Einaudi, 1967, p. 14.
[15] Ivi, p. 15.
[16] Ivi, p. 14.
[17] J. MEKAS, *I Had Nowhere to Go,* cit., p. 321.
[18] J. MEKAS, *voice-over* nella prima pellicola di *Walden.*
[19] Il termine «obsession» per indicare la passione verso il cinema torna più volte all'interno del diario: «La vita va avanti. Niente di nuovo ma siamo molto presi. La fabbrica e la nostra ossessione per i film». E più avanti: «Se non avessi questa ossessione per i film, non penso che vivrei qui» (J. MEKAS, *I Had Nowhere to Go,* cit. pp. 313 e 429).
[20] Ivi, p. 331.
[21] J. MEKAS, *The Film Diary,* cit. p.192.
[22] Così racconta in un'intervista con Scott MacDonald, a proposito della sua vita nei campi profughi alla fine della guerra: «Non c'era niente da fare e un sacco di tempo. Quello che potevamo fare era leggere e andare al cinema. I film venivano proiettati gratuitamente dall'esercito americano. Tutti i soldi che potevamo guadagnare li spendevamo in libri oppure andavamo in città a vedere le produzioni del cinema tedesco del Dopoguerra. Più tardi, quando siamo andati all'Università di Meinz, che era nella zona francese, abbiamo visto un sacco di film francesi» (*Jonas Mekas on his films, interviews with Scott MacDonald 1982-1983,* in B. Engelbach (edit by), *Jonas Mekas*, Colonia, Museum Ludwig, 2008.
[23] D. NOGUEZ, *Jonas ou la liberté,* in D. Hibon *et alii* (*par*), *Jonas Mekas*, cit., p. 45.
[24] Cfr. D. NOGUEZ, *Une renaissance du cinema,* cit., pp. 155-160.
[25] *Ibidem.*

[26] J. MEKAS, *The Diary Film,* cit. p. 190. In questo caso ho utilizzato la traduzione di Chiara Zuchellini presente in D.E. JAMES*, Film Diario / Diario Film: pratica e prodotto in Walden di Jonas Mekas,* in B. Northover (a cura di), *Jonas Mekas,* cit.
[27] Ivi, p. 20.
[28] D. NOGUEZ, *Une renaissance du cinéma,* cit., p. 253.
[29] Mekas dedicherà a Marie Menken, e in particolare al suo *Glimpses of the Garden,* una sequenza di *Walden* introdotta dall'intertitolo «Flowers for Marie Menken».
[30] S. BRAKHAGE, *In difesa del cine-"amatore",* in A. Aprà (a cura di), *New American Cinema,* cit., p. 66.
[31] J. MEKAS, *I Had Nowhere to Go,* cit., p. 314.
[32] Come racconta nella già citata intervista con Scott MacDonald, Mekas aveva ricevuto una copia del *Walden* di Thoreau dal fotografo Peter Beard durante le riprese di *Hallelujah the Hills,* film realizzato nel 1963 dal fratello Adolfas con cui collaborava. In realtà, dalle note del diario emerge che lo aveva già letto durante la permanenza in uno dei campi profughi in Europa, nel 1948.
[33] Cfr. P. LEJEUNE, *Le pacte autobiographique,* Parigi, Seuil, 1975.
[34] Nell'impossibilità di elencare tutti gli artisti, cineasti, musicisti e scrittori che compaiono nella pellicola di Mekas, rimando per un elenco completo e per le note biografiche di ognuno a P. Chodorov, C. Lebrat (a cura di), *The Walden book,* cit.
[35] Per questi intertitoli, che comprendono l'intero titolo dell'opera, preferisco lasciare la versione originale in lingua inglese.
[36] Il riferimento doveva essere chiaro agli spettatori americani di fine anni '60, dal momento che il testo di Thoreau aveva vissuto una nuova fortuna grazie al movimento della Beat Generation.
[37] Su questo tema cfr. F. Pitassio, L. Quaresima (a cura di), *Scrittura e immagine. La didascalia nel cinema muto*, Atti del IV Convegno internazionale di studi sul cinema (Udine, 20-22 marzo 1997), Udine, Forum, 1998.
[38] Cfr. D. NOGUEZ, *Une renaissance du cinéma,* cit.
[39] J. MEKAS, *voice-over* nella prima pellicola di *Walden.*
[40] La frase è presente anche nella *voice-over* di *Lost Lost Lost.*
[41] J. MEKAS, *The Diary Film,* cit., 192.
[42] S. MACDONALD, *Jonas Mekas on his films,* cit., p. 153. Ritroviamo frammenti di memoria anche tra le pagine di diario, non solo come lente visiva sul mondo e sulle cose, ma come vere e proprie piccole interruzioni nella narrazione quotidiana, inserti che sappiamo essere stati aggiunti dopo, nella fase di editing prima della pubblicazione e che risentono, forse, anche della pratica filmica sviluppata negli anni.
[43] L'inquadratura sulle pagine di un libro è un espediente utilizzato da Mekas anche in *Walden,* dove spesso compaiono primi piani delle pagine del testo di Thoreau.
[44] S. MACDONALD, *Jonas Mekas on his films*, cit. p. 144.
[45] J. MEKAS, *I Had Nowhere to Go,* cit., p. 338.
[46] S. MACDONALD, *Jonas Mekas on his films*, cit. p. 148.
[47] J. MEKAS, *I Had Nowhere to Go,* cit., p. 448.
[48] Ivi, p. 460.
[49] Su *Lost Lost Lost* come percorso di formazione cfr. S. MACDONALD, *Lost Lost Lost over Lost Lost Lost,* cit.
[50] Ivi, p. 22.
[51] Ivi, p. 21.
[52] J. MEKAS, *The Diary Film,* cit., p. 192.
[53] J. MEKAS, *I Had Nowhere to Go,* cit., p. 469.
[54] J. MEKAS, *voice-over* nella sesta pellicola *Lost Lost Lost.*

n. 1, gennaio-giugno 2013

GIOVANNA ZAGANELLI

Letteratura in quarta, ekphrasis rovesciata e leggibilità. Appunti per una semiotica della copertina editoriale

The aim of this paper is to propose some reflections on the current theoretical debate about the image that has stemmed from disciplines such as Media Theory, Visual Studies and Semiotics. By tackling the relationship between the visual code and the verbal one, the author shall dwell on a specific double-sided object: book covers. Actually, covers as well as paratext can be considered as literary texts in themselves. They are not only individual phrases or visual stories that introduce the text, but also an integral part of a broader literary project, which includes book series, literary genres, back covers, and reviews.

Note introduttive

Obiettivo del saggio è quello di proporre alcune riflessioni riguardanti parte dell'attuale dibattito teorico sull'immagine, sviluppatosi intorno a scienze fra loro correlate come teorie dei media, studi di cultura visiva e semiotica del testo. Il filo del discorso teorico si concentrerà sulle interconnessioni fra aspetti figurativi e linguistici riguardanti uno specifico campo letterario-visivo: quello delle copertine editoriali dei testi di narrativa. La copertina e l'insieme dell'apparato peritestuale, non solo in quanto singoli sintagmi che introducono al testo, ma anche in quanto parti integranti di un più ampio progetto letterario, quello della collana di appartenenza ad esempio, o di genere, come testi brevi (affini alla recensione), possono essere considerati campioni testuali del letterario a tutti gli effetti.

D'altro canto essi sembrano offrire anche una postazione privilegiata per osservare nella ricca varietà delle forme iconico-figurative attraverso cui si manifestano - con funzioni diverse da quelle della saggistica o della letteratura scientifica - il rinvio agli aspetti verbali. Si stabilisce così tra la prima, la quarta e il contenuto del libro un fitto dialogo in cui le parole vengono illustrate dalle immagini, rovesciando la prospettiva retorica dell'ekphrasis, e in cui l'impianto visivo della copertina sembra essere in grado di contenere e riassumere dati di diversa natura, da quelli informativi a quelli narrativi, con richiami intertestuali al mondo delle arti, in una complessa sfera semiotica. Il saggio farà riferimento ad un ampio corpus di copertine di narrativa costruito in occasione della mostra *Trenta anni di copertine alla Stranieri. Collane di narrativa in Biblioteca tra il 1950 e il 1980*, che si è tenuta all'Università per Stranieri di Perugia nel 2010. Esso verrà poi integrato da esempi attuali.

Il lavoro si svilupperà dunque lungo tre direttive principali:

- Apparato peritestuale di testi letterari di narrativa.
- Ipotesi teoriche riguardanti i rapporti verbo-visivi.
- Studio e analisi di campioni testuali esemplificativi.

L'attuale dibattito sulle immagini offre un panorama particolarmente ricco e sfaccettato avendo ereditato, almeno a partire dagli anni '80-'90, se vogliamo stabilire una data *ab quo*, e progressivamente incamerato riflessioni provenienti da ambiti diversi come quello filosofico (Wunenburger), [1] quelli delle Teorie dei media [2] e dei *cultural studies*, con degli apporti imprescindibili frutto di studi filologici (Pozzi, Segre, Bolzoni) [3] e infine linguistico-semiotici (Greimas, Barthes, compresa l'area della culturologia di Lotman e Uspenskij). Va tuttavia precisato che le immagini di cui qui intendiamo parlare sono quelle giustapposte al testo, che si trovano nello stesso spazio condiviso con il testo, non tanto quindi quelle evocate dal testo o a cui i testi inequivocabilmente rinviano. Anche se spesso, come si vedrà, il processo di lettura sfuma, almeno in parte, questa distinzione che segna qui, in ogni caso, un punto di partenza.

L'altra doverosa precisazione è che l'area testuale su cui ci muoveremo è quella letteraria: questo naturalmente limita, mi pare, lo scenario teorico solo in modesta parte sopra accennato, ad esempio non essendo preso in considerazione (almeno in modo diretto, ma solo per eventuali confronti) un terreno d'indagine quale quello dei testi scientifici (dalla saggistica, ai manuali, alle mappe grafiche etc…) che pure ha alle spalle una storia ricchissima che, se assume contorni teoricamente definiti in alcune delle attuali linee di studio (Tufte, Bolter, Elkins McCandless),[4] retrodata la sua origine al periodo della nascita del libro, prima manoscritto e poi a stampa, e presenta dunque pari complessità rispetto alle combinazioni verbo-visive dell'area letteraria. Immagini giustapposte al testo, si diceva, in particolare qui ci si soffermerà, fra i molti, su uno specifico tipo di giuntura: quello che affiora nelle copertine editoriali, le cui forme visive si esprimono a livelli differenti, costituendo un tracciato tra il figurativo e l'astratto, e si manifestano anche come costruzione della pagina: formati, corpo e posizionamento del carattere, equilibri verbo-visivi, e così via. L'intero impianto grafico è, insomma, un potente strumento iconico attraverso cui il testo parla e trasmette informazioni. E le cui forme visive si imparentano alla scrittura, contenendola al loro interno, affiancandosi ad essa per contiguità fisica e contenutistica: la prima, la quarta, i risvolti, le fascette, si richiamano vicendevolmente stabilendo contrappunti di vario genere anche con il contenuto testuale. Ci siamo soffermati ad una porzione del peritesto, ma potremmo, a proposito di rinvii e indicalità, addentrarci anche nell'apparato critico interno, per poi trovare anche nella filiera comunicativa esterna al testo (recensioni, locandine, manifesti, pubblicità) dati interessanti sulle interferenze dei due statuti.[5] In sintesi due sono le strade che si è deciso di percorrere: da un lato la paratestualità editoriale come espressione letteraria e dall'altro come comunicazione mista, frutto di due strategie che da sempre (direi almeno fin dalla nascita dei primi sistemi grafici) si fronteggiano e si trovano a dialogare, e cioè la tradizione del carattere alfabetico, lineare, simbolico, astratto da un lato, dall'altro il versante iconico, che pur presentando aspetti simbolici importanti (come nella tecnica del rebus, ad esempio, in cui l'immagine vale per il suono che produce), sembrerebbe in modo più diretto rappresentare il mondo.

L'impianto peritestuale come documento letterario

Dedichiamo ora qualche riflessione al primo dei segmenti suggeriti, cioè alla letterarietà del peritesto editoriale per delinearne alcuni aspetti. A tal proposito prendiamo come punto di partenza il saggio di Popovič *Testo e metatesto* che indaga i collegamenti intertestuali con l'intento di cogliere i rapporti modellizzanti fra i testi. Ciò significa che lo studio dei contatti viene affrontato da un punto di vista semiotico, come rapporto tra modelli ('modello' del modello, ossia 'segno' del segno), facendo un passo in più rispetto al già impegnativo lavoro di descrizione di singoli tipi di relazione stabiliti in base al genere, intrapreso dalle scienze letterarie.[6] La premessa teorica si condensa in una complessa definizione di metatesto che qui, ai fini del nostro ragionamento, ci è utile riprodurre almeno in parte:

> Consideriamo allora metatesto un testo tale che «avverta», rimandi a, valuti l'opera altrui. La citazione, la trascrizione, la traduzione ecc. sono un modello del loro prototesto. Il metatesto è un metasegno di un'opera già esistente. Si tratta di una specifica classe di testi intenzionali che «vivono» dell'arte ed esprimono il loro «rapporto» con testi precedenti dell'arte.[7]

Popovič porta come esempio il caso della traduzione, specificando che essa non nasce unicamente come riflesso dell'originale, ma per la sua costituzione risulta determinante il rapporto del traduttore e del creatore con la realtà di appartenenza. Ne deriva una sorta di bidimensionalità comunicativa: da un lato l'ontologia testuale dell'opera alla quale ci si collega e poi l'ontologia del complesso di esperienze dei soggetti creatori, che naturalmente si riflette nell'attività di traduzione. Ciò vale per la traduzione come per tutte le altre forme metatestuali:

Popovič a questo punto si sofferma, e veniamo così alla parte che ci interessa ancor più da vicino, sulla seguente catena letteraria: testo → traduzione interlineare → rielaborazione del racconto → annotazione → indicazione bibliografica (titolo dell'opera). Ci sia consentita ancora una precisazione teorica riguardo al titolo: il titolo rappresenta semioticamente, come tiene a sottolineare l'autore, un metasegno che dispensa al lettore istruzioni riguardo al testo sia identificando specifiche informazioni contenute in esso, sia generando informazioni codificate nel testo. Il lettore durante l'attività della ricezione amplia le proprie conoscenze semantizzando anche il titolo nel contesto del messaggio e così esso non solo può essere considerato come una espressione metonimica del tema (*pars pro toto*), ma «risulta un modello in miniatura dell'opera, e l'autore lo sfondo della sua generazione».[8] Inoltre le altre diverse, più ampie, forme di metatesti, che vanno dall'annotazione fino al riassunto, a seconda del grado di condensazione, forniscono informazioni sul testo sostituendo la comunicazione diretta di esso, tanto che possono essere considerati come una versione abbreviata del protomodello, costruita in funzione dei bisogni del lettore. Essi, i metatesti, si presentano inoltre come «generi artistici autonomi», e Popovič cita a questo proposito come esempio le riduzioni artistico-letterarie illustrate delle opere dei classici per ragazzi, ma anche testi sulla sovraccoperta, o una nota su un'opera, come una pubblicità letteraria, che vivono una vita quasi autonoma. Questo seppur minimo bagaglio teorico acquisito ci consente di poter proiettare la visione semiotica di Popovič identificando nella quarta di copertina, nei risvolti, e, come vedremo nel paragrafo successivo, nella prima, delle forme letterarie metasegniche, che hanno cioè origine dal prototesto, e che ad esso rimandano. Ma come avviene il rinvio? In effetti la lettura del saggio di Popovič ci suggerisce, anzi ci autorizza, a vedere nelle quarte e nei risvolti, e non dimentichiamo, nel titolo, una forma abbreviata del protomodello, che da un lato produce informazioni sul testo, condensandole, e dall'altro si costituisce quasi come apparato critico-letterario autonomo, sintagma di una catena comunicativa che precede il testo, lo segue, a volte lo sostituisce: se studiamo i movimenti di un acquirente in libreria – o nei tanti altri luoghi dove oggi si vendono libri – come attante-soggetto di uno specifico programma narrativo, possiamo sicuramente annotare nel nostro taccuino che egli osserva la copertina, il titolo, soppesa il volume, giunge con l'occhio fino alla quarta e ai risvolti, magari sfoglia le prime pagine del volume, ma poi forse si ferma lì: è possibile che non arriverà mai a congiungersi in modo definitivo con l'oggetto di valore-libro, è possibile, in altre parole, che non arriverà mai ad affrontare il contenuto dell'opera. Ma la quarta, i risvolti, il titolo, l'organizzazione visiva della prima e l'intero impianto grafico sono elementi determinanti delle sue scelte, o delle sue non scelte. Non dimentichiamo infatti che essi spesso rappresentano tutto ciò su cui il lettore può contare, non presentando la narrativa un apparato critico come quello che ad esempio mette a disposizione la saggistica. Che cosa contiene la 'condensazione'? La quarta e i risvolti non sono esattamente dei riassunti: sono delle rielaborazioni e contengono semmai qualche elemento della trama dei testi che annunciano e identificano, accompagnato dal punto di vista dell'editore, e poi da valutazioni, rimandi, citazioni. Insomma tutto ciò che può rendere appetibile il volume per il lettore. Possiamo far valere per gli spazi editoriali ciò che Borges attribuisce al prologo:

> Nella triste maggioranza dei casi confina con l'oratoria del dopotavola o con i panegirici funebri e indulge a iperboli irresponsabili che la lettura incredula ammette come convenzioni del genere. Ma quando gli astri sono propizi non è una forma subalterna del brindisi; è una specie collaterale della critica.[9]

E gli astri spesso sono propizi, molto propizi, pensiamo a Vittorini, a Manganelli, a Calvino, a Sciascia, a Davico Bonino, a Calasso, fino al Borges critico, quando sono quarte, risvolti o recensioni (o altro, seguendo l'impostazione teorica di Popovič – se riteniamo di averne bisogno – come le note editoriali, le fascette, le presentazioni pubblicitarie, i segnalibri e tutto il circuito critico epitestuale); ma, oltre ai testi d'autore, pensiamo anche a quelli che sono frutto del lavoro

redazionale i quali stringono un patto fiduciario con il lettore, rappresentano un atto di responsabilità rispetto al progetto letterario di collana da parte della casa editrice. Prendiamo nel vasto panorama, tra i tanti che potremmo citare, *Il delitto di lord Arturo Savile* di Oscar Wilde, il cui risvolto è curato da Leonardo Sciascia per la collana La memoria da lui stesso fortemente voluta:

> Questa traduzione di *Lord Arthur Savile's Crime*, pubblicata da Federigo Verdinois nel 1908, si ristampa, oltre che per l'umoristica e ironica sfaccettatura che offre di una credenza oggi in ritorno e in crescita, come pretesto a una rievocazione del soggiorno di Oscar Wilde a Napoli su cui finora nemmeno i biografi più attenti dello scrittore sembrano avere sufficienti informazioni.[10]

Il precipitato linguistico di poche righe suggerisce le coordinate spazio-temporali del testo, illustra l'obiettivo editoriale (la tematica è trattata con umorismo e coglie anche una tendenza di attualità), infine si sofferma sul *topic* centrale, vale a dire la presenza di Oscar Wilde a Napoli che trova 'impreparati' persino i suoi più attenti biografi. Poche parole di limpida chiarezza. Altri spostano di più l'accento sul commento critico:

> Sarebbe difficile, per chi non ne è stato testimone, immaginare oggi la violenza dello scandalo internazionale, per oltraggiata *pruderie*, che *Lolita* provocò al suo apparire nel 1955. […] E tale è l'abitudine alla sciocca regola secondo cui ciò che fa chiasso è inevitabilmente sprovvisto di una durevole qualità letteraria, tanta era allora l'ignoranza dell'opera di Nabokov che solo pochi capirono quel che oggi è un'evidenza dinanzi agli occhi di tutti: *Lolita* è non solo un meraviglioso romanzo, ma uno dei grandi testi della passione che attraversano la nostra storia, dalla leggenda di Tristano e Isotta alla *Certosa di Parma*, dalle canzoni trobadoriche ad *Anna Karenina*. Ma chi è Lolita? Questa «ninfetta» (geniale invenzione linguistica di Nabokov, poi degradata nell'uso triviale, quasi per vendetta contro la sua bellezza) è la più abbagliante apparizione moderna della Ninfa, uno di quegli esseri quasi immortali che furono i primi ad attirare il desiderio degli Olimpi verso la terra e a invadere la loro mente con la possessione erotica.[11]

Al lettore viene offerta una valutazione sull'opera: *Lolita* è un romanzo d'amore – scrive Calasso – e rappresenta uno dei segmenti dell'asse passionale che ha attraversato la letteratura. Ciò che qui interessa rimarcare, tuttavia, non è solo la presentazione al lettore della grandezza di Nabokov, o la struttura compositiva della quarta, o dei risvolti, a seconda dei casi, in equilibrio tra informazione e commento, quanto piuttosto il fatto che essi mettano in atto una profonda solidarietà intertestuale (Lolita, Isotta, Anna Karenina), sulla scorta della quale l'opera viene letta alla luce di disegni più ampi: quello di collana, ad esempio, come anche quello del 'sistema letteratura'. Il particolare dunque è traccia e testimonianza del generale, si potrebbe dire, oppure il generale si mostra attraverso il particolare. La letteratura è un insieme di relazioni: questo è il genere di lettura che l'apparato peritestuale suggerisce al lettore. Citavamo poc'anzi il Borges critico, ad esempio il Borges di *Testi prigionieri* (1996), una raccolta di recensioni, note informative, biografie sintetiche su libri e autori stranieri, che lo scrittore tra l'ottobre del '36 e il luglio del '39 aveva curato per la rivista femminile «El Hogar», molto diffusa presso la medio-alta borghesia della capitale argentina. Mai miglior testimonianza di dialogo intertestuale che, veicolato con energia, anche, dagli spazi editoriali del libro, concretizza il concetto di letteratura come sistema, e come ragnatela di riscritture. Citiamo almeno un esempio:

> *La signora trasformata in volpe*, il primo racconto di Garnett, è del 1923. Rinnova totalmente il genere fantastico. A differenza di Voltaire e di Swift, Garnett evita ogni intenzione satirica; a differenza di Edgar Allan Poe, la réclame dell'orrore che sta proponendo; a differenza di H.G. Wells, le giustificazioni razionali e le ipotesi; a differenza di Franz Kafka e di May Sinclair, ogni contatto con l'atmosfera tipica degli incubi; a differenza dei *surréalistes*, il disordine. Il successo fu quasi immediato.[12]

La condensazione nella sua rapida e illuminante sintesi (interessante esempio anche dal punto di vista del giornalismo letterario) contiene un compendio di letteratura fantastica e conferma quello che è di già negli anni '30, e sarà poi, uno dei grandi tratti della filosofia letteraria di Borges: ogni testo è metatesto e prototesto (torna insistente Popovi), è riscrittura e modello per successivi altri. È una scacchiera di contrappunti e corrispondenze, che pazientemente costruisce la competenza del lettore e stimola il suo orizzonte di attese. Borges è Borges si dirà. Eppure il sistema delle recensioni, delle biografie sintetiche, delle note editoriali costituisce un unico filone con le quarte, i risvolti, i segnalibri (santini laici, li definisce Salvatore Silvano Nigro, parenti volanti dei risvolti), tasselli diegetici della storia comunicativa del libro, del progetto editoriale che lo accoglie, che a dispetto del ristretto perimetro in cui si trovano collocati, sono in grado di attivare giunture tra presente e passato (ogni nuova lettura è un atto creativo), ma anche richiami interdiscorsivi sincronici: grammatiche alla luce delle quali leggere la poetica dell'autore. A questo proposito, tornando a Sciascia, si pensi a quanto l'incessante opera del critico per la amatissima casa editrice palermitana, con quarte, bandelle, segnalibri, e, non dimentichiamo, illustrazioni di copertina, sostenga e, passo dopo passo, sveli quella dello scrittore creativo, quella dell'editore per 'hobby'-consigliere dei Sellerio, quella del lettore guidato dal *plaisir du texte*, e infine, quella dell'uomo impegnato nelle forti battaglie civili. In conclusione quindi gli spazi critici non solo danno luogo a echi e richiami letterari che travalicano lo spazio di scrittura a loro riservato, ma producono una dialogicità che avvolge interamente l'oggetto-libro, dalla prima alla quarta, compresi i risvolti, volanti o meno. Sciascia, come anche Vittorini o Manganelli, ad esempio, spesso hanno seguito l'intero processo indicando persino, più o meno tassativamente, la tipologia di immagine da apporre al volume. «Per il disegno di copertina potrei avanzare qualche proposta? (Mi piacerebbe un disegno di Maccari: se credi posso occuparmene)». Siamo nel 1957, in occasione della pubblicazione degli *Zii di Sicilia* di Sciascia presso Einaudi.

La veste editoriale è un sistema semiotico

Siamo giunti così con le illustrazioni di copertina al secondo dei punti su cui intendiamo soffermarci: gli elementi visivi del peritesto. Gli spazi editoriali del libro sono infatti composti da aspetti linguistici che s'incrociano con quelli plastici e illustrativi. Si tratta di due aggettivi che riguardano il visivo, ma che, (anche) parlando di libri, occupano uno spazio semantico diverso e sono, a volte, progettati da soggetti diversi: il primo ha a che fare con il grafico che si occupa della pagina e della regia visiva dell'intera veste editoriale e il secondo con l'illustratore di copertina, colui che si occupa di scegliere, suggerire, realizzare la tipologia di immagine da sistemare negli spazi liberi dalle scritture. La duplice aggettivazione offre l'opportunità di entrare nel campo iconico mostrando come le immagini, quelle che fanno di un libro anche un oggetto fisico, visivo, si manifestino sotto forme assai differenti. La pagina con la sua architettura è di già una forma visiva, che possiamo guardare prima ancora che leggere; l'uso, la distribuzione e il corpo dei caratteri grafici, dei cromatismi (non a caso diciamo il blu di Sellerio, il bianco di Einaudi, il grigio della BUR), e delle cornici all'interno di uno spazio generano anch'essi un effetto visivo, fatto di proporzioni, di equilibri e, ciò che conta, di corrispondenti significati. Ciascuno di questi elementi va infatti letto, lo vedremo, come segno facente parte di una sintassi più ampia. Poi ci sono le altre immagini, quelle che sembrerebbero presentare una più immediata e riconoscibile analogia con la realtà: le copertine ricorrono spesso a immagini pittoriche, fotografiche, o tratte dal mondo pubblicitario, o dal campo giornalistico ad esempio. Aggiungiamo che le lettere, i caratteri tipografici, le parole, nell'impianto peritestuale, sono spesso trattati pittoricamente, quando si manifestano sotto forma di collage o fotomontaggi nel senso utilizzato dai futuristi, dadaisti e altre avanguardie. Certo recuperando una tradizione antica di secoli, che vede la lettera farsi portatrice di immagine, contenendola al suo interno, come nei

capilettera degli incunaboli illustrati e prima ancora nei manoscritti, assumendo essa stessa 'gestalticamente' i contorni e le forme di figure antropomorfe, di fiori, di animali e di altri oggetti di uso comune, come negli alfabeti figurati che hanno costruito percorsi paralleli a quelli della scrittura. La copertina, insomma, attira su di sé ogni tipo di esperienza grafica e tipografica, traducendola in esperienza visiva, tattile, plastica, sinestesica. Per questa prima distinzione individuata seguiamo sostanzialmente almeno due basilari filoni di studi semiotici sul visivo, e cioè Peirce e Greimas.[13] Diciamo allora che la peritestualità visiva si presenta a differenti livelli organizzabili lungo un asse i cui estremi vedono da un lato, elementi che Greimas definisce plastici (linee, forme, contorni, cornici, colori), e dall'altro figurativi: forme riconoscibili che mostrerebbero una distanza più raccorciata dal mondo. La distinzione è a nostro avviso importante perché permette di inserire in una operazione di lettura della copertina elementi che potrebbero essere collocati in posizione secondaria, come puro gioco decorativo. E che invece stabiliscono un interessante richiamo con gli elementi figurativi – dove presenti –, con gli aspetti linguistici – critici e contenutistici – e infine, con il progetto generale di collana. Portando subito in campo qualche campione esemplificativo, tra le collane italiane dedicate ai classici della letteratura, si pensi alla storica Medusa di Mondadori.[14] Qui si punta tutto sui caratteri i quali, circondati da una elegante cornice, emergono su un campo cromatico chiaro e libero. L'impianto grafico predisposto da Giovanni Mardersteig è costituito dalla ormai famosa cornice verde che racchiude tre spazi rettangolari: il primo in alto con il nome della collana, a seguire il secondo, che occupa gran parte della copertina con il nome dell'autore, il titolo dell'opera e in basso l'altrettanto famoso logo di Bruno Angoletta (una medusa dai tratti gentili), infine il terzo, con l'indicazione della casa editrice. Inaugurata nel 1933, con *Il grande amico* di Alain-Fournier, il progetto editoriale intendeva offrire agli italiani una panoramica sulla letteratura internazionale contemporanea, facendo uscire la traduzione italiana quasi parallelamente all'edizione originale. Ecco un esempio chiaro di copertine che mettono in scena opere di narrativa classica e che traducono il progetto culturale della collana marcando volutamente l'assenza dell'immagine e guidando così l'attenzione dei fruitori sul testo: la classicità narrativa viene interpretata e trasmessa attraverso una sobrietà di fondo, caratterizzata da una pulizia grafica e un silenzio iconico che facilitano l'accesso al contenuto evitando possibili 'distrazioni'. Selezioniamo ad esempio il volume contenente l'*Ulisse* di James Joyce del 1960, anno in cui la direzione della collana è già di Vittorini. Che tipo di dialogo si instaura fra i vari segmenti peritestuali? L'apparato tipografico nella sua essenzialità stringe un chiaro collegamento con i risvolti, il primo dei quali illustra e contestualizza l'opera, e comincia così:

> *Ulisse* è l'opera che, quarant'anni fa, ha completamente trasformato e rinnovato i moduli della prosa narrativa non soltanto inglese. In essa Joyce ha riscoperto che la forma del romanzo è l'equivalente e l'erede nell'era moderna dell'epica classica, con in più un costante e disincantato elemento di *humour* che ridimensiona il mito adeguandolo alla presente condizione umana.

Il secondo risvolto presenta un'accurata biografia dell'autore. Il titolo viene «semantizzato» (ricordate Popovi ?) dai risvolti e il lettore dunque ha tutto ciò che serve per entrare nel testo, la cui complessità sembra essere compensata dall'equilibrio dell'impianto grafico. Il gioco di cornici riproduce metaforicamente, riprendendolo dai classici frontespizi, la funzione di porta che immette nel contenuto: si alzi il sipario, incomincia lo spettacolo. La quarta è verde e totalmente pulita, libera da segni grafici o linguistici. In sintesi dunque le linee, i bordi che danno luogo alle tre composizioni rettangolari non rappresentano unicamente una griglia decorativa, un puro estetismo, ma significanti che producono corrispondenti significati: l'equilibrio e la semplicità delle forme aniconiche sono predisposte per la comunicazione della letteratura classica mondiale; classicità delle forme *versus* classicità letteraria.

Dialoghi intertestuali in copertina

Ma facciamo ora un passo in avanti per capire come funziona l'organizzazione visiva del libro e la varia tensione fra testo e immagine che esso presenta. Nell'ampio panorama di studi che caratterizza oggi il dibattito sulle immagini, che va sotto il nome di cultura visuale (associato all'*iconic turn*, visto soprattutto in relazione di contrasto con il *linguistic turn*, e si citano in genere Mitchell e Rorty come i loro rispettivi propulsori),[15] si va incrementando una linea molto interessante intorno alle immagini cosiddette 'informative' (*informational images*), che si trovano all'estremo opposto rispetto a quelle figurative, pittoriche, di cui si è parlato poco fa. Si tratta di un'area iconica che si situa nel terreno dei grafi, dei diagrammi, delle mappe, delle carte, degli atlanti, delle proiezioni statistiche, degli schemi e così via. Immagini scientifiche vengono definite, che accompagnano testi scientifici, ma oggi sempre più spesso persino giornali o riviste.[16] Alla luce della recente proposta di McCandless[17] che attribuisce ai progetti di visualizzazione della *information graphics* la capacità di riassumere e fissare una smisurata quantità di dati anche complessi di diversa provenienza (ma vogliamo ricordare che già Eco nel '73 suggeriva di individuare nei diagrammi-icone di Peirce dei segni in cui la forma grafica traduce visivamente i concetti), siamo in grado di identificare con maggior consapevolezza nella copertina editoriale un organismo iconico in grado di assorbire, filtrare ed esprimere dati differenti e di assolvere ad una pluralità di funzioni comunicative. La copertina diventa allora una mappa, un luogo strategico che fornisce al lettore istruzioni e informazioni che facilitano la lettura del testo. E che indica i possibili spostamenti tra le porzioni del peritesto: da quelli di collana, a quelli autoriali, a quelli critici. Ma la veste editoriale assume anche le sembianze di uno spazio in cui transitano e si depositano esperienze culturali e visive, di volta in volta selezionate, e adatte ai temi trattati. In sostanza sulla scorta dell'*information graphics* potremmo definire la copertina uno spazio planare (cioè fatto di immagini fisse) che tuttavia incorporando la bi-tridimensionalità dell'oggetto libro, si trasforma in spazio a più dimensioni. Ad esempio quello derivato dai movimenti geometrici, tipografici, iconici, quali primi piani e sfondi, centro e periferia, verticalità e orizzontalità dei tratti e dei formati, che in sintesi, richiamandoci anche alla prospettiva greimasiana, definiamo l'organizzazione plastica della pagina. C'è di più naturalmente. Nella prospettiva che qui stiamo indicando di peritesto come spazio 'accogliente' che si apre alle esperienze culturali e le rappresenta visivamente, un ruolo importante è anche quello svolto dalle traduzioni – trasmigrazioni audio-visive dei testi (digitali, cinematografiche, televisive, teatrali): dalla carta ai media e poi di nuovo alla carta. Anzi a volte è proprio la sfera mediatica a decidere del successo editoriale dei testi, ad esempio attribuendo tratti e caratteristiche fisiche (cioè narrative) ai personaggi che poi la veste grafica filtra, rilegge e ricrea. Un caso particolarmente interessante a questo proposito, tra i tanti possibili, è dato dalle copertine italiane, e non solo, di *Lolita* di Nabokov (1955) che, a partire dalla prima edizione mondadoriana per la Medusa del 1959, quindi nel rispetto delle regole della collana, come si è visto, senza soggetto figurativo rappresentato, ha subito successive trasformazioni affiorando in superficie con la sua personalità proprio a partire dal film di Stanley Kubrick del 1962 (che seppe catturare magistralmente la forza 'letteraria' della protagonista) tanto nella traduzione visiva che, parallelamente, in quella verbale delle quarte. La versione per Adelphi (1996), a tutt'oggi rimasta immutata, mostra nell'immagine al centro della pagina un fotogramma filmico di Kubrick, con James Mason e Sue Lyon. In quarta Pietro Citati, subito dopo lo scintillante incipit del romanzo, scrive:

> Dopo trentasei anni, rileggo *Lolita* di Vladimir Nabokov [...]. Trentasei anni sono moltissimi per un libro. Ma *Lolita* ha, come allora, un'abbagliante grandezza. Che respiro. Che forza romanzesca. Che potere verbale. Che scintillante alterigia. Che gioco sovrano. Come accade sempre ai grandi libri, *Lolita* si è spostato nel mio ricordo. Non mi ero accorto che possedesse una così straordinaria suggestione mitica.

Il frame della copertina sottolinea la fisicità dei protagonisti traducendo visivamente il legame tra il professore e Sue, e, in sintonia con le parole di Citati, prepara l'accesso del lettore all'universo letterario del testo. In questo caso la dialogicità intertestuale (libro-film) trova una resa immediata in copertina con il rinvio a una immagine conosciuta. Altre volte il rinvio è meno diretto, pur facendo ricorso a tratti consolidati della nostra enciclopedia visiva: nella versione ancora per Adelphi del 1993 troviamo un dialogo tra letteratura e pittura. La scelta delle immagini (pitture, disegni, fotografie, mai commissionate, ma prelevate dal bacino esistente) è sempre stata in Adelphi un lavoro compiuto con grande accuratezza, con l'obiettivo di richiamare il contenuto del testo, anzi di più, di rispecchiarlo in modo da offrire al lettore una sintesi visiva. Una chiara rappresentazione visiva del romanzo. Qui l'immagine selezionata costruisce una triangolazione semiotica perfetta con la quarta che sottolinea la violenza dello scandalo prodotto al suo apparire, ma al tempo stesso, come si è visto, la straordinaria forza del romanzo che si inserisce nella trama passionale della nostra storia letteraria, e, infine, punta l'obiettivo su Lolita, abbagliante apparizione moderna della Ninfa che ha stregato Humbert Humbert. Se osserviamo infatti l'immagine, di Jean-Jacques Henner del 1879, un particolare femminile di rappresentazione pastorale (*Églogue*), essa mostra una delicata immagine femminile che nella sua nudità può richiamare lo scandalo, ma si allontana in modo netto dalla rappresentazione banale dell'erotismo spesso volgare che è stato attribuito alla protagonista[18] e di cui, ma è ovvio ricordarlo, non si trova traccia nel romanzo. La pittura suggerisce una modalità di lettura del testo, la modalità più profonda e ricca. Lo capiamo dalle parole di Calasso che qui di seguito riportiamo:

> Perché chiunque sia «catturato dalle Ninfe», secondo i Greci, è travolto da una sottile forma di delirio, lo stesso che coglie l'indimenticabile professor Humbert Humbert per la piccola, intensamente americana Lolita. America, Lolita: questi due nomi sono di fatto i protagonisti del romanzo, scrutati senza tregua dall'occhio inappagabile di Humbert Humbert e di Nabokov. Realtà geografica e personaggio sono arrivati a sovrapporsi con prodigiosa precisione, al punto che si può dire: l'America è Lolita, Lolita è l'America. E tutto questo, come solo avviene nei più grandi romanzi, non è mai dichiarato: lo scopriamo passo per passo, si potrebbe dire miglio per miglio, lungo un nastro senza fine di strade americane punteggiate di motel. *Lolita* apparve per la prima volta in inglese nel 1955 e solo dodici anni più tardi nella versione russa dello stesso Nabokov.

Copertine delle varie edizioni di *Lolita*: Mondadori (Medusa), 1959; Mondadori (Gli Oscar), 1970; Anagrama (Compactos), 1991; Adelphi (Biblioteca Adelphi), 1993; Penguin (Modern Classics), 2000

Per la costruzione del personaggio Lolita l'influenza cinematografica è stata, direi, molto importante. Se l'attenzione dedicatale negli apparati critici è condivisa alla pari con il protagonista maschile, nelle rappresentazioni visive è decisamente lei che prende il sopravvento, istituendo una continuità, si direbbe, tra libro e film. Ad osservare con attenzione la galleria di immagini composta dalle copertine di Nabokov nella loro totalità, dalla nascita fino ai nostri giorni, vediamo che dal '62 in poi Lo, Dolly, Dolores, Lola, Lo. Li. Ta., sono via via tutte rappresentate e in grande maggioranza ricorrono ai dettagli filmici declinati in varie versioni: i calzini con cui tanto Nabokov che Kubrick annunciano la sua presenza e il comporsi della storia, e poi gli occhiali a cuore. Dalla prima italiana del '59 per la Medusa (che è molto vicina graficamente a quella apparsa a Parigi nel '55) il romanzo guadagna la sua grandezza (Mondadori l'aveva del resto individuata con grande intuito) e Lolita, la ragazzina intensamente americana, esce da una sorta di anonimato figurativo per entrare nell'universo letterario.

Per concludere. Parole che illustrano l'immagine o immagini che illustrano le parole?

Le copertine dunque ricostruiscono una seconda storia, quella per immagini che passo dopo passo si dipana dal momento dell'uscita del romanzo fino ai nostri giorni. Ed esse possono funzionare, nei casi studiati funzionano, in qualità di sintesi visive dei testi: dei risvolti o delle quarte, come del contenuto, insomma un ulteriore modo a cui affidare e comunicare il romanzo. Come possiamo vedere parzialmente anche dagli esempi sopra riportati, il rinvio allo scritto è prodotto per dettagli metonimici, o per sintesi a volte metaforiche, in ogni caso attraverso una prospettiva diegetica: si seleziona un *frame* che 'sta per' la narrazione, come richiede il perimetro spaziale a disposizione. La farfalla della Penguin, che campeggia sullo sfondo grigio chiaro, costituisce ad esempio un elemento metaforico rinviando sicuramente a Lolita, ma anche a Nabokov, appassionato entomologo; gli occhiali a cuore della casa editrice spagnola riprendono più da vicino l'aspetto filmico e sintetizzano Lolita tramite un suo particolare; in Adelphi la scelta pittorica costruisce un rimando metaforico al romanzo, e al contempo illustra molto bene la quarta; la rappresentazione colorata degli anni '70 per Mondadori, di Bruno Binosi, si lascia più influenzare dal linguaggio pubblicitario, e restituisce Lo in modo fresco e sgargiante con le sole gambe in primo piano; infine con la Medusa non abbiamo la ricostruzione visiva dei personaggi, ma si punta piuttosto alle assiologie della collana, con un'operazione intelligente che include Nabokov nella classicità letteraria. Ma come leggere questi frammenti di immagini in copertina rispetto alla scrittura? Si direbbe che sia ancora la retorica ad indicarci la strada per dipanare i fili peritestuali che legano i due sistemi.

Proponiamo qui tuttavia una breve sintesi del percorso fino ad ora compiuto per poi tornare alla prospettiva retorica. Siamo partiti dalle quarte e dai risvolti e si è visto che, a dispetto dello spazio ridotto a loro disposizione, sono documenti letterari molto spesso di grande respiro, luoghi dove si è esercitata la grande scrittura. Guidati dalla teoria dei metatesti ne abbiamo evidenziato alcune funzioni: essi (quarte e risvolti) annunciano, riassumono, rispecchiano il contenuto. Si è poi notato come le immagini siano legate agli aspetti scrittori e anzi facciano parte imprescindibilmente dell'apparato. Abbiamo allora cercato di contenere le infinite varietà di esperienze visive che compaiono in copertina incanalandole soprattutto in prospettiva semiotica: da un lato con Peirce che amplia il campo di indagine segnica, mostrando come le icone presentino aspetti fortemente convenzionali, e quindi superando il concetto di immagine che stringe un rapporto di pura analogia con la realtà, e dall'altro con Greimas, il quale si interroga sugli aspetti plastici dell'immagine, evidenziando come l'intelaiatura composta di linee o tratti o colori sia un sistema semiotico a tutti gli effetti. Dunque le immagini sono segni e in quanto tali sono leggibili e interpretabili. Sono esse soggetti attivi, e richiedono soggetti attivi: qui non possiamo non citare il volume di Mitchell *What Do Pictures Want?*[19] che va espressamente in tale direzione. Ne derivano per l'impianto iconico di copertina conseguenze importanti: le immagini non sono una presenza estetica che strizza l'occhio al lettore subdolamente, quanto piuttosto un campo segnico dove ogni elemento produce significato e dove anche contributi grafici quali cornici, porte, finestre, linee, tratteggi e aspetti tipografici rispondono a precisi obiettivi testuali e rappresentano un tassello di una sintassi più generale, quella del volume e della sua leggibilità. Le immagini, inoltre, richiamano altre immagini, così dalle copertine editoriali (oggi anche le trasmissioni televisive sono dotate di una loro 'copertina') si passa ad altri eventi visivi, quelli del cinema, ad esempio, della televisione, quelli insomma della iconosfera in cui siamo inseriti: si compete con essi, si stabiliscono richiami fra le forme figurali e si intensifica il loro rapporto con le arti linguistiche. La copertina dunque può essere studiata come un organismo in grado di accogliere e filtrare esperienze iconiche e scrittorie di vario tipo, e qui abbiamo inserito per una possibile pista di lettura del peritesto, l'area di ricerca che ruota intorno alla *information images* di McCandless, tra gli altri.

Infatti così come i procedimenti grafici, intendiamo l'infografica, di cui si è accennato nei paragrafi precedenti, anche il trattamento grafico editoriale, o illustrativo producono parole: non tanto nel senso che per essere spiegati hanno bisogno di parole, quanto piuttosto per il fatto che sostituiscono le parole, come nella antica, antichissima tecnica del rebus (presente nei sistemi egizi o mesopotamici, ad esempio) e oggi nei media digitali. Questo aspetto che abbiamo, in modo più o meno esplicito, trattato in più punti nel corso del presente lavoro, e che risulta ora più evidente alla luce dei dialoghi multipli che l'apparato peritestuale intrattiene con il mondo artistico, potremmo senz'altro definirlo come 'ekphrasis rovesciata'. Infatti se per ekphrasis si intende quel procedimento per mezzo del quale con le parole si tenta di ricostituire l'immagine, proponendo ciò che è legato al senso della vista e alle altre esperienze sensoriali, nei campioni qui analizzati si verifica esattamente il processo contrario: le immagini stanno per le parole.[20] La fascia peritestuale, come una finestra di grafica informativa, parla (descrive e narra) producendo informazioni, al posto di, e di concerto con le parole. Se ad esempio riprendiamo la pittura di Jean-Jacques Henner, la presenza della figura femminile lavora proprio così. La raffigurazione rende ragione della nota critica di Calasso (la spiega) e poi del contenuto testuale. La Lolita-Musa-Ninfa funziona prima e dopo la lettura del romanzo: funziona per l'acquirente in libreria (lettore virtuale) che si orienta sugli spazi 'esterni' a disposizione, ma funziona anche per il lettore reale, quello che ha letto il libro e può tornare così al titolo (Popovi□) e all'immagine (McCandless, Mitchell) con maggior consapevolezza. Anche quando la peritestualità si esprime rinunciando all'immagine e l'iconicità è data dai soli contorni grafici, come nella Medusa, anche in questo caso è presente, in modo più sottile forse, lo stesso espediente retorico: la composizione grafica trasmette al lettore il contesto progettuale e culturale in cui il volume, quel volume, è stato inserito e ne determina inequivocabilmente una lettura. Dunque se la parola dipinge, l'immagine racconta i molti fili narrativi che densi e consistenti fluttuano in copertina.

---

[1] Cfr. J.J. WUNENBURGER, *La vita delle immagini* [1995], trad. it. di R. Castoldi, Torino, Mimesis, 2008; ID., *Filosofia delle immagini* [1997], trad. it. di S. Arecco, Torino, Einaudi, 1999.

[2] Si veda il recente R. SIMONE, *Presi nella rete. La mente ai tempi del web*, Milano, Garzanti, 2012.

[3] Cfr. G. POZZI, *Sull'orlo del visibile parlare*, Milano, Adelphi, 1993; C. SEGRE, *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Torino, Einaudi, 1985; L. BOLZONI, *La rete delle immagini*, Torino, Einaudi, 2002. Per una ricognizione sul tema riguardante il rapporto fra letteratura e visualità si veda inoltre M. COMETA, *Parole che dipingono. Letteratura e cultura visuale fra Settecento e Novecento,* Roma, Meltemi, 2004.

[4] Cfr. E. TUFTE, *Visual Explanations. Images and Quantities, Evidence and Narrative*, Cheshire CT, Graphics Press LLC, 1983; ID., *Beautiful Evidence*, Cheshire CT, Graphics Press LLC, 2006; Y.D. BOLTER, *Lo spazio dello scrivere. Computer, ipertesto e la ri-mediazione della stampa* [2001], trad. it. di S. Galli, Milano, Vita e Pensiero, 2002; J. ELKINS, *Visual studies: a skeptical introduction*, New York, Routledge, 2003; D. MCCANDLESS, *Information is beautiful. Capire il mondo al primo sguardo*, trad. it. di D. Didero, Milano, Rizzoli, 2011.

[5] Facciamo qui ricorso alla nota distinzione di Gérard Genette tra peritesto, composto dagli elementi paratestuali che circondano il libro ed epitesto, che consiste invece negli elementi esterni al libro (interviste, recensioni, lanci pubblicitari, ecc.). Cfr. G. Genette, *Soglie: i dintorni del testo* [1987], trad. it. di C. Cederna, Torino, Einaudi, 1989.

[6] A. POPOVIČ, *Testo e metatesto* [1973], in C. Prevignano (a cura di), *La semiotica nei paesi slavi. Programmi, problemi, analisi*, Milano, Feltrinelli, 1979, p. 526. Si dirà forse datato il riferimento a Popovi□. Se lo è cronologicamente non lo è dal punto di vista dei contenuti ancora 'energici', né da quello della metodologia di pronta efficacia applicativa. Il testo di Popovi□ ha dato inoltre luogo ad una serie di successivi e importanti studi tra cui ricordiamo L. DOLEŽEL, Heterocosmica. *Fiction e mondi possibili* [1998], trad. it. di M. Botto, Milano, Bompiani, 1999.

[7] A. POPOVIČ, *Testo e metatesto*, cit., p. 526.

[8] Ivi, p. 533.

[9] J.L. BORGES, *Prologhi* [1975], trad. it. di L. Lorenzini, Milano, Adelphi*,* 2005.

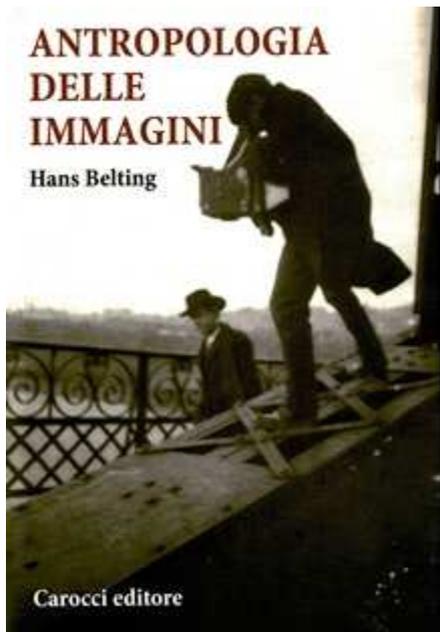
[10] L. SCIASCIA, Risvolto a O. WILDE, *Il delitto di lord Arturo Savile*, Palermo, Sellerio, 1979, in S.S. Nigro (a cura di), *Leonardo Sciascia scrittore editore ovvero La felicità di fare libri*, Palermo, Sellerio, 2003, p. 52.

[11] R. CALASSO, *Cento lettere a uno sconosciuto*, Milano, Adelphi, 2003, pp. 198-199.

[12] J.L. BORGES, *Testi prigionieri* [1996], trad. it. di M. Daverio, Milano, Adelphi, 1998.

[13] Cfr. C.S. PEIRCE, *Collected Papers of Charles Sanders Peirce*, VIII, a cura di C. Hartshorne, P. Weiss, A. Walter Burks, Cambridge MA, Harvard University Press, 1931-1958 (soprattutto II e III); A.J. GREIMAS, *Sémiotique figurative et sémiotique plastique,* «Actes sémiotiques-Documents», 60, 1984, pp. 1-20.
[14] Gli esempi di editoria 'classica' a cui facciamo riferimento nel saggio, fanno parte – nella quasi totalità – dell'archivio raccolto in occasione di una mostra sulle copertine editoriali dei testi di narrativa, *Trenta anni di copertine alla Stranieri. Collane di narrativa in Biblioteca tra il 1950 e il 1980*, che si è tenuta all'Università per Stranieri di Perugia nel 2010 e i cui materiali ora sono stati pubblicati nel volume *Letteratura in copertina. Collane di narrativa in biblioteca*, Bologna, Fausto Lupetti Editore, 2012.
[15] Cfr. W.J.T. MITCHELL, *Pictorial turn. Saggi di cultura visuale*, a cura di M. Cometa, Palermo, :duepunti Edizioni, 2009; R. RORTY, *The linguistic turn: recent essays in philosophical method*, Chicago, University Press of Chicago, 1981.
[16] In particolare ci riferiamo agli studi di Elkins, Tufte, Bolter, McCandless che, se pure con prospettive diverse, sono accomunati da uno stesso interesse al 'riequilibrio' del visivo.
[17] Cfr. D. MCCANDLESS, *Information is beautiful*, cit.
[18] Si vedano i giudizi critici sul romanzo pubblicati in appendici all'edizione inglese Corgi, del 1961, molti dei quali orientati a dare una smentita a qualsiasi giudizio di volgarità. Ad esempio, Vittorini aveva affermato: «Only illiterate bigots or dimwits could find anything offensive or scandalous in this novel».
[19] Cfr. W.J.T. MITCHELL, *What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images*, Chicago, University of Chicago Press, 2005.
[20] Sulla definizione di ekphrasis in questo contesto si è tenuto conto degli studi di J.D. BOLTER, *Writing Space. Computer, Hypertext and the Rimediation of Print*, cit. e di K. MURRAY, *Ekphrasis. The illusion of the natural sign*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1992.

CORINNE PONTILLO

HANS BELTING, *Antropologia delle immagini*, [*Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft*, München, Fink, 2001], Roma, Carocci, 2011

Il teschio di Gerico, l'incisione di Dürer raffigurante Erasmo da Rotterdam, gli scatti di Robert Frank sono oggetti d'indagine convenzionalmente attribuiti ad ambiti di studio differenti. Non è così in *Antropologia delle immagini* di Hans Belting, nel quale vengono posti in relazione, in un percorso testuale e iconografico, statue votive, stemmi, stele funerarie e fotografie in nome della ricerca di un'essenza: il concetto puro di immagine. È la seduzione che ne deriva a stimolare il confronto con ciascuno dei capitoli, nonostante la loro notevole complessità teorica.

Poiché da sempre l'uomo, nel tentativo di interpretarlo e di prenderne possesso, ha compreso il mondo attraverso le immagini, l'autore non mostra alcun dubbio sul fatto che la nozione di immagine non può che essere determinata sulla base di un approccio antropologico. Di fronte a un artefatto (quasi un richiamo al manufatto di longhiana memoria e una presa di distanza dalla connotazione romantica di opera d'arte) la sfida, poco ortodossa, di Belting è liberare l'immagine dall'identificazione con il mezzo che la rende visibile; se il mezzo trasmissivo e la tecnica (così come la percezione) sono inevitabilmente soggetti alla loro storicità, è necessario restituire l'immagine alla sua dimensione atemporale per riuscire a coglierne la natura più intima. Una simile impostazione tradisce l'inadeguatezza del tradizionale metodo storico-stilistico adottato dalla storia dell'arte e, richiedendo un'integrazione di tipo interdisciplinare, pone le fondamenta per una più ampia 'scienza delle immagini', una *Bildwissenschaft*. Non a caso, il volume, pubblicato per la prima volta nel 2001 e tradotto in italiano dieci anni dopo in seguito ad accesi dibattiti, si arricchisce di contributi provenienti dalla filosofia, dalla semiotica, dalla psicologia, dalla teoria dei media, ed è servito come orientamento per il gruppo di ricerca, con membri appartenenti a diversi ambiti scientifici, del corso superiore fondato e diretto da Belting dal 2000 al 2003 alla *Hochschule für Gestaltung* di Karlsruhe.

Se ci s'immerge nella lettura del volume, si scopre che c'è solo un posto nel quale le immagini trovano una spiegazione e un significato: il corpo, il naturale 'luogo delle immagini', mezzo vivente o trasmittente figurativo (se pensiamo ai corpi dipinti e alle maschere), esso rappresenta anche il «luogo dove le immagini vengono prodotte, conosciute e riconosciute» (p. 74). La fruizione e la produzione di immagini, fisiche e mentali, pone al centro dell'interesse l'uomo come entità culturale; la complessa interazione tra immagini interiori ed esteriori e la concezione della mente come parte integrante del corpo forniscono a Belting argomentazioni che mettono in discussione un rigido dualismo tra spirito e materia, tipico del pensiero occidentale.

Le riflessioni dell'autore non si limitano a delle mere constatazioni e indagano, ripercorrendo antichissimi atti rituali celebrati nel culto dei morti, il senso delle azioni simboliche che l'uomo compie in relazione alle immagini. Emerge così una suggestiva fascinazione: «il mezzo rappresentava il corpo del defunto così come esso era per i corpi dei vivi che effettuavano lo scambio simbolico tra morte e immagine. Perciò, in questo caso, il corpo non rappresentava un

mezzo tra immagine e osservatore, bensì tra morte e vita» (p. 41). Nel suo impiego durante gli atti cultuali, l'immagine costituisce qualcosa di più che una pratica umana e sociale; nello scambio con la morte e nel desiderio di vanificare i limiti di spazio e di tempo imposti dalla natura umana, essa fonda la sua genesi. La «condizione originaria dell'immagine» (p. 222), spiega Belting, è una categoria di cui la morte rappresenta l'archetipo, è l'assenza, pronta a dare l'illusione di negarsi tramite la presenza del mezzo e a svelarsi nell'assenza dell'oggetto, visibile solo attraverso la sua immagine (paradosso sul quale già Barthes, interrogandosi sulla caratteristica essenziale della fotografia, ci aveva messo in guardia).

Dal ruolo dell'immagine nei riti funerari alla crisi, dibattuta e urlata, della rappresentazione, il testo non rinuncia a sollevare problematiche inerenti al destino attuale delle immagini. L'autore riconosce che il potere figurativo dei media non è scisso da interessi commerciali e politici indirizzati al controllo sociale, ravvisa nelle potenzialità dei mezzi digitali una 'crisi del referente' fondata sulla simulazione che domina i mondi virtuali (tecnologia alla quale rivolgiamo il nostro atavico, e antropologico, desiderio di fuga dal reale); ma piuttosto che liquidare la questione con una definizione allarmista, Belting afferma con lucidità che «quando l'attuale situazione di euforia, o il senso della fine dei tempi, si sarà acquietata, ci troveremo dinanzi al compito di riconsiderare il discorso sulle immagini e la figuratività» (p. 29). Un sottile monito che ha il merito, se non altro, di ritenere ancora possibile un pensiero critico.

MARIA RIZZARELLI

DINO BUZZATI, *I miracoli di Val Morel*, Milano, Mondadori, 2012

Il miracolo che molti appassionati lettori delle parole e delle immagini firmate da Dino Buzzati aspettavano sembra essersi compiuto quest'anno con la nuova edizione dell'ultimo libro dello scrittore bellunese. *I miracoli di Val Morel* torna infatti nelle librerie, dopo aver circolato fra le mani dei pochi fortunati estimatori che nel '71 riuscirono ad acquistare uno dei volumi 'fuori collana' editi da Garzanti.

Le tavole che compongono l'originale serie dei *Miracoli* erano state realizzate da Buzzati su invito del gallerista Renato Cardazzo per una mostra inaugurata il 3 settembre 1970 alla galleria Naviglio-Venezia. Buzzati aveva immaginato ciascuna tela come il capitoletto di un racconto a cornice, che, inizialmente stampato nel catalogo, viene pubblicato l'anno successivo, poco prima della sua morte. Nella *Spiegazione* egli racconta che i suoi quadri, in realtà, sono riproduzioni di ex voto osservati in un santuario di montagna (anch'esso creato dalla sua fantasia), in Val Morel, di cui ha avuto notizie da un «quadernetto» ritrovato nella biblioteca paterna. Essi rappresentano «il classico repertorio di miracoli nostrani», all'interno del quale spunta qualche fatto «insolito e sorprendente» (p. 7). Dentro la cornice di ciascuna tavola un breve frammento ekphrastico descrive, come nel *balloon* di un fumetto, il miracolo realizzato da una Santa Rita che qua e là lascia intravedere qualche somiglianza, nella postura, nel volo acrobatico, «scortata dalle sue sante astronavi e angeliche schiere» (p. 90), con la fisionomia di alcuni supereroi. Nel libro inoltre ogni immagine riprodotta nella pagina destra è preceduta nella pagina a sinistra da un racconto-commento dell'autore, *voice-over* della microinchiesta svolta per appurare i 'fatti' e ricostruire l'attendibilità 'storica' del miracoloso evento. È qui che Buzzati lascia esplodere l'ironia, che invece nelle tavole appare trattenuta dal modo tutto suo di rappresentare il fantastico («il fantastico deve sboccare su una forma di realtà»); è qui che la sua voce si sdoppia e instaura un dialogo con il disegno partorito dal suo immaginario. Alla lettura di tale intricato gioco di riflessi fra verbale e visuale è chiamato il destinatario di questo libretto, popolato da quel bestiario che abbiamo imparato a conoscere nei racconti di Buzzati e che qui si mescola al repertorio dei mostri vecchi e nuovi dell'immaginario popolare. L'autore stesso si presenta come lettore delle immagini da lui realizzate, ora per provare l'esistenza delle creature in esse rappresentate, attraverso la testimonianza visiva attestata dal quadro («ogni volta il mostro […] fu visto di colore verdastro, o verde, o azzurro verdastro», p. 14), ora per lasciarne aperto il mistero («sono probabilmente degli enigmi di cui nessuno verrà mai a capo», p. 16).

Fra queste pagine, come in molte altre occasioni, la figura di Buzzati si mostra quale straordinario esempio di *Doppelbegabungen*, offrendo un variegato catalogo di iconotesti, di esempi di contaminazione di parole e immagini con funzione eminentemente narrativa. Del resto, «dipingere e scrivere» – egli afferma – «per me sono in fondo la stessa cosa. Che dipinga o scriva, io perseguo il medesimo scopo, che è quello di raccontare delle storie». Così, tanto nelle *Storie dipinte* nelle sue tele quanto sulle pagine di alcuni suoi libri, parole e immagini si intrecciano nella costruzione dei mondi che abitano la sua fantasia. Dalle prime prove che sembrano rifarsi al

modello del romanzo illustrato (*Il segreto del bosco vecchio*, *La famosa invasione degli orsi in Sicilia*), al *graphic novel* (*Poema a fumetti*), per poi tornare alla tradizione degli ex voto (*I miracoli di Val Morel*), lo scrittore presenta un campionario estremamente variegato delle possibili declinazioni di forme miste. Utilizzando modelli di narrazione già collaudati (il libro per l'infanzia, il fumetto o, come in questo caso, l'arte popolare votiva), Buzzati immette all'interno di queste forme tutto il proprio mondo figurativo e piega questi generi al proprio gioco affabulatorio.

All'interno di tale percorso, *I miracoli di Val Morel* costituiscono una tappa fondamentale che è rimasta un po' in ombra e non ha ricevuto l'adeguata attenzione critica. La recente ristampa nella collana degli Oscar Mondadori (se da un lato lascia qualche perplessità in merito al formato) consente finalmente di riconsiderare l'importanza di questo breve testo, che si rivela subito coma una summa dello straordinario dono fantasmagorico della penna e del pennello buzzatiano, da cui viene fuori una galleria di tutte le fobie umane esorcizzate attraverso l'ironica incarnazione in figure perturbanti e mostruose. Lungi dall'offrirsi come ultimo messaggio testamentario, questo libretto rappresenta al contrario un'ulteriore dichiarazione di fiducia nella potenzialità salvifica del racconto (contenuta già in qualche modo nella riscrittura del mito di Orfeo in *Poema a fumetti*), nella sua miracolosa capacità di spostare e di tenere continuamente sospeso il confine fra verità e finzione, fra realtà e fantasia. Così che a chiusura del libro la sconfitta dei «colombre» e dei «gatti mammoni», delle «balene volanti» e dei «serpenton dei mari», dei «gatti vulcanici», dei «ronfioni» e delle «formiche mentali», cacciati via grazie all'intervento miracoloso della santa Rita buzzatiana, lascia lo stesso senso di malinconia che sorge di fronte all'uccisione del Babau (nel racconto omonimo che apre la coeva raccolta delle *Notti difficili*). Di fronte al soccombere di ognuno di quei demoni che Buzzati ha addomesticato per noi con le armi del suo racconto, anche a chiusura di ciascuno di questi *Miracoli* vale l'*explicit* del *Babau*: «Era molto più delicato e tenero di quanto si credesse. Era fatto di quell'impalpabile sostanza che volgarmente si chiama favola o illusione: anche se vero». E allora suona tanto più irrinunciabile e condivisibile l'ultima ostinata invocazione dell'autore alla sua musa ispiratrice: «Galoppa, fuggi, galoppa, superstite fantasia. Avido di sterminarti, il mondo civile ti incalza alle calcagna, mai più ti darà pace».

FABRIZIO BONDI

GEORGES DIDI-HUBERMAN, *Atlas, ou le gai savoir inquiet. L'oeil de l'histoire 3*, Paris, Les Éditions du minuit, 2011

Atlante Farnese, II sec. d.c., particolare

Dopo una serie di importanti studi sull'opera e sul metodo warburghiani, in *Atlas, ou le gai savoir inquiet* (terza anta di un trittico intitolato all'«occhio della storia»), Georges Didi-Huberman ha inteso mostrare come dal caso-*Mnemosyne* si possa ricavare un'idea di «atlante» che non coincide con il significato puramente denotativo attribuito comunemente al termine. Strumento di visualizzazione del sapere, forma ibrida tra parola e immagine, l'atlante diviene così soprattutto traduzione in oggetto non solo librario di un modo 'diverso' di organizzare la conoscenza: diverso in primo luogo dal canone positivista dei cui risultati esso era divenuto forma privilegiata di espressione e divulgazione.

Pertanto, di una possibile storia dell'atlante egli non cerca qui di «dérouler le récit, mais plutôt […] tenter de construire une archéologie visuelle autant que théorique» (p. 116). Allo scopo di definire lo statuto epistemologico proprio della forma in questione, egli oppone allo spazio riquadrato e organizzato prospetticamente del *tableau* il piano orizzontale della *table*, che può anche accogliere l'accostamento incongruo o addirittura il caos. Nella creazione di un simile concetto si intravede a mio parere l'influenza del famoso *tópos* novecentista, di origine schiettamente letteraria (dai *Chants de Maldoror* di Lautréamont), che celebra l'incontro di un ombrello e di una macchina da cucire su un tavolo di dissezione anatomica (poi divenuto divisa dell'estetica surrealista). Del resto «*l*e désordre n'est déraison que pour celui qui refuse de penser, de respecter, d'accompagner en quelque sorte, le morcellement du monde. La table serait donc un lieu privilégié pour recueillir et présenter ce morcellement. Pour en affirmer la valeur fondatrice et opératoire, c'est-à-dire la possibilité, toujours ouverte, de se modifier, de produire une nouvelle configuration» (p. 56). A conferma si convocano insieme l'enciclopedia cinese di Borges (quella che suscita la risata dianoetica di Foucault all'inizio de l'*Archelogia del sapere*) e i *mille plateaux* di Deleuze e Guattari, le enumerazioni caotiche dello stesso Borges e la 'macchina per pensare' di Lullo.

La parte centrale del saggio specula poi sulla figura mitica eponima, il titano condannato a reggere la volta del cielo. *Pathosformel* opposta alla celebre ninfa, quella di Atlante esprimerebbe insieme la sofferenza di chi porta il peso incommensurabile del mondo e la forza necessaria per sorreggerlo. L'autore passa quindi in rassegna una serie di personalità 'atlantee', a propria volta 'figure' di Warburg medesimo, esseri capaci di sopportare il peso tanto di un sapere-sul-mondo quanto del *Weltschmerz* che lo pervade: quasi una visualizzazione del motto warburghiano *Per monstra ad sphaeram*. Le principali sono Goya e Goethe, recanti entrambi in sé segni profondi del conflitto tra Lumi e tenebre inconsce: il primo è rappresentato intento ad allestire atlanti figurati dei *monstra* che genera il sonno della ragione, il secondo a reinventare una scienza delle forme che abolisca i confini tra arte e indagine razionale (ad esempio naturalistica). Nietzsche (ispiratore del titolo col suo *gai saber*) è colui che ha fatto del dolore e della malattia un mezzo di conoscenza, mentre Benjamin è l'incarnazione dell' 'ebreo errante' che si muove nel mondo impoverito d'esperienza dell'umanità post-bellica.

La prima guerra mondiale, non a caso, e il tracollo psichico di Warburg a essa intimamente legato, avrebbero rappresentato secondo Didi-Huberman una tappa cruciale per la nascita di *Mnemosyne*, creata allo scopo di «*remonter un monde démonté* par les désastres de l'histoire, d'en renouer les fils mémoriels par-delà ses épisodes, d'en renouveler la cosmographie intellectuelle» (p. 254). Affascinante è l'analisi hubermaniana dell'esplosione mediale che accompagnò e seguì il primo conflitto mondiale, e dell'allestimento da parte di Warburg di una monumentale *Kriegskartothek* per farvi fronte (impresa che può richiamarci alla mente la titanica schedatura del letale chiacchiericcio giornalistico-propagandistico che Karl Kraus mise in atto in difesa della lingua tedesca – e della cultura europea). Il valore conoscitivo di tale *corpus* è indubbio, pur essendo intimamente legato all'ossessione psicotica per la guerra e i suoi svolgimenti che prese l'iconologo fin dal 1914. Ma l'autore si avventura poi intrepidamente sul terreno insidioso dei rapporti tra il profilo patologico e quello intellettuale di Warburg, il cui sintomo principale sarebbe stato la difficoltà a instituire dei nessi causali elementari tra le più piccole cose quotidiane: proprio questo difetto, argomenta Huberman, gli avrebbe però permesso nei suoi studi di vedere nuovi nessi tra i fenomeni che la storiografia positivista incatenava in un rigido susseguirsi di cause ed effetti.

In questo libro, come nell''invenzione' dell'atlante quale genere e quale idea che ne forma il contenuto, potremmo individuare un intento che già campeggiava nell'*incipit* dell'ormai classico *Spie. Radici di un paradigma indiziario* di Carlo Ginzburg: «uscire dalle secche della contrapposizione tra "razionalismo" e "irrazionalismo"». Del resto, la problematica del rapporto tra morfologia e storia nel quadro di un ripensamento dell'eredità warburghiana, che faceva da sfondo a tutti i saggi raccolti in *Miti emblemi e spie*, è grossomodo la stessa che si rimodella qui. Ma se Ginzburg procedeva per sondaggi separati – e la sua forma-feticcio era, ed è, piuttosto quella del 'saggio' di adorniana memoria – Didi-Huberman, in linea con gli oggetti della sua ricerca, fa esplodere una nebulosa in cui i nessi tra i fenomeni affrontati si accavallano tra analogia e genealogia, analisi storica e costruzione di una sorta di mito moderno: quello appunto del 'sapere atlanteo'. Nell'esplorare la struttura psichica del suo illustre *auctor*, poi, l'autore ha il merito di prenderne davvero sul serio il sintomo patologico e di confrontarsi altrettanto seriamente con il contenuto del suo delirio. Warburg giganteggia però, nell'affresco dipinto da Didi-Huberman, al centro di una vera e propria teoria di eroi culturali, la tragica problematicità delle cui figure – pur sempre dichiarata e fatta oggetto di seria analisi – potrà apparire a tratti un po' offuscata dall'entusiasmo. Infine, l'apparato iconografico di cui si correda il saggio (che nasce, lo ricordiamo, come testo introduttivo al catalogo di una mostra sullo stesso argomento), ne segue ed esprime perfettamente l'andamento serpentino, il procedere per nessi arditi, cosicché, sfogliandone le tavole e tentando di carpire del senso dalla sequenza quasi sempre enigmatica delle immagini, il lettore ha modo di fare un'esperienza davvero warburghiana, contribuendo inoltre a realizzare in prima persona l'idea 'aperta' di atlante che Didi-Huberman ha così energicamente tratteggiato nel testo.

LUCA CRISTIANO

Finzione Cronaca Realtà. Scambi, intrecci e prospettive nella narrativa italiana contemporanea, a cura di Hanna Serkowska, Massa, Transeuropa, 2011

Di cosa parliamo quando parliamo di realismo e come sono fatti, negli ultimi anni, i testi più programmaticamente basati sulla commistione di convenzionalità di genere e mimesi del particolare? Sembra un po' questo l'interrogativo di fondo del volume miscellaneo *Finzione Cronaca Realtà. Scambi, intrecci e prospettive nella narrativa italiana contemporanea*, curato di Hanna Serkowska.

Considerata l'ampiezza della questione e l'impossibile chiusura del cerchio tra analisi differenti di differenti retoriche intorno al rispecchiamento e alla rappresentazione degli eventi, il compito è arduo. Forse anche per questo il volume inizia con un'articolazione generale entro la quale Alberto Casadei e Raffaele Donnarumma tentano di definire e aggiornare il concetto di realismo in «Realismo e allegoria nella narrativa italiana contemporanea» e «Angosce di derealizzazione». Mentre Casadei nomina e classifica i procedimenti allegorici oggi dominanti in rapporto al loro tasso di funzionalità mimetica, Donnarumma esemplifica alcuni tentativi di uscita dall'*impasse* novecentesca e denuncia le precauzioni residuali alla base di un'etichetta iper-inclusiva come *non-fiction*: fondare quella che ha la pretesa di essere una vera e propria macrocategoria sul rovesciamento di una negazione (il contrario di ciò che non è vero) sembra in effetti una misura di profilassi compulsiva, un riflesso controintuitivo prolungato e ribadito sino a diventare senso comune.

Che parte del discorso sotteso a tutti i saggi conservi un'aura quasi teoretica resta comunque inevitabile. Focalizzandosi sul versante mimetico-rappresentazionale, infatti, si finisce con una certa frequenza a chiedersi cosa siano la mimesi e la rappresentazione, e perché produrle sia urgente o anche solo legittimo in certi tempi e luoghi. Un'ottima spia a questo proposito è l'articolo che segue quelli di Casadei e Donnarumma, in cui Margherita Ganeri diagnostica una «allergia al concetto di realtà», constatando come le polemiche seguite al numero 57 di «Allegoria» si articolassero in modi tutto sommato pretestuosi per arretrare di fronte alla questione malauguratamente detta 'del ritorno alla realtà'. Ecco quindi che i primi tre articoli, presi nel loro complesso, segnalano che esiste – in questo tempo e in questi spazi – un collegamento tra evento e racconto; che anche le parole scritte, nell'etere attualmente dominato dalla visività più o meno interattiva, possono denunciare e dire 'l'aspra verità'; che il buon ritiro della critica e della narrativa in un dominio estetico separato è una scelta avvilente, a fronte di uno scontro aperto tra la testimonianza come urgente gesto etico e la proliferazione di grandi narrazioni niente affatto deboli.

Il resto del volume, votato alla verifica empirica e alla ricognizione, si concentra su oggetti individuati: i libri di Deaglio, le interferenze tra narrativa e saggistica, scritture e contesti (la rete, i blog, la voce testimoniale di soggetti specifici: lavoratori, donne, migranti); e poi, ancora: *Petrolio* di Pasolini, Veronesi, Affinati, Lucarelli, Carlotto, il *noir*, Genna, Frascella, Vasta, Pugno, e in particolare della sezione «Ritorno alla realtà? Narrativa e cinema alla fine del post-moderno».

Nel panorama così delineato, spiccano per l'attenzione che si dedica loro Walter Siti e il collettivo Wu Ming. Se la scelta si rivela cogente nel caso dell'opera di Siti, è arduo unirsi al coro intorno agli eredi del fu Luther Blissett: più impegnati nel ricalco e in esperimenti sulla risonanza mediatica che assimilabili alle rivendicazioni forti di Saviano o all'elaborazione problematica di

Siti, i Wu Ming meglio si adatterebbero a studi incentrati sull'estetica della ricezione e le pianificazioni situazionistiche all'epoca delle reti globali. Impostare (magari al di là delle intenzioni) la selezione dei testi secondo criteri che parificano al rialzo opere di successo e libri realmente innovativi è il prezzo che paga questo volume per essere «frutto del convegno *Fiction Faction Reality*», vale a dire per aver accettato di condurre la disamina partendo da categorie forse inadeguate a contenere l'effettiva complessità degli oggetti linguistici che dovrebbero individuare. Così, a seguire le proporzioni degli interventi del convegno, parrebbe che i più importanti avvicinamenti tra 'letteratura e realtà' si declinino negli ultimi anni nell'*autofiction* e nel *noir*, nelle identità fittizie e multiple e in un'aleatoria quanto diffusa reviviscenza pasoliniana. Ognuna di queste possibilità potrebbe anche essere adattata all'urgenza di raccontare i fatti, ma terrebbe fuori troppe cose e, su questa base, mancano, in un discorso che ha voluto includere persino Moccia, anche autori decisivi. Si consideri, ad esempio, l'esclusione di Moresco: l'autore mantovano (citato incidentalmente solo da Donnarumma) ha nella sua bibliografia almeno due testi così centrati entro i domini delimitati dal titolo della raccolta da farli sembrare addirittura meno vaghi. In *Zio Demostene*, *vita di randagi* si intrecciano produttivamente ricostruzione testimoniale, fotografie, documenti e rielaborazioni in prosa di un romanzo familiare, chiudendo su un effetto di rimbalzo transmediale tra il finale e uno sguardo ritratto in foto, che funziona da punto di fuga: il momento testuale che segna il congedo di *Zio demostene*, da solo, realizza una potentissima sintesi evocativa tra parola scritta e reperto direttamente ripreso dal reale, tra documento e testimonianza, storicizzazione e dizione poetica. L'altro testo a cui facevo riferimento è *Zingari di merda*, resoconto di un viaggio in Romania al seguito di un abitante italiano di quei luoghi, accompagnato da una serie fotografica sulla quale Giovanni Giovannetti ha poi allestito una mostra capace di illustrare, direttamente, lo stato di cose problematizzato nel testo di Moresco. Considerata la giusta rilevanza accordata al *Canto del diavolo*, reportage su Dubai che Siti ha trasformato da par suo in inchiesta anche intima, il paragone con Moresco sarebbe risultato decisamente produttivo per chi avesse voluto confrontare le scelte dei punti prospettici, i modi di indagine e le strategie di rappresentazione del reale di quelli che potrebbero essere i due maggiori scrittori italiani di questi anni.

MARIAGIOVANNA ITALIA

ANTONIO TABUCCHI, *Racconti con figure*, Sellerio, Palermo 2011

La piana architettura che tiene insieme i *Racconti con figure* di Tabucchi, raccolta di scritti legati a riproduzioni di opere figurative, è organizzata secondo uno spartito musicale, forse nella convinzione borgesiana che la musica altro non sia «che una misteriosa forma del tempo» (p. 78). E di tempo – rincorso, fermato o perduto – è intrisa l'intera opera. Nei tre movimenti in cui è suddivisa la raccolta – *Adagi*, *Andanti con brio*, *Ariette* – l'immagine e la parola vestono ancora una volta, verrebbe da dire con Tabucchi, il dolore del tempo. Riuscendo però a oltrepassarlo, per sconfinare in autentiche dichiarazioni di poetica, che si avvalgono della pittura e della fotografia come gli artisti del *frottage* si servono delle superfici scabre per far emergere le figure desiderate. E tali figure sembrano indicazioni di possibili percorsi dentro uno spartito-atlante che svela le personali *geografie* dell'autore, costringendo a far mutare il giudizio del lettore, a seconda che egli legga l'opera seguendo un'a o l'altra delle ipotetiche mappe possibili. La tentazione è di andare oltre la suddivisione in movimenti musicali proposta dall'autore, in cerca di altre indicazioni che permettano di 'visitare' i racconti raggruppandoli secondo altri principi, seppure di carattere estrinseco: ad esempio l'anno di composizione, che rivela le diverse scansioni del pensiero dell'autore; oppure l'atto stesso della pubblicazione, discrimine tra racconti editi e inediti; o ancora la collocazione originaria del singolo scritto, che permette al lettore di distinguere i diversi toni di un racconto, di una prefazione ad un catalogo o della recensione su un quotidiano; persino il grado di amicizia che lega l'autore agli artisti può fungere da indicazione per il lettore-critico, costretto a destreggiarsi tra enunciati sentimentali e riflessioni.

Ma c'è una via, più saldamente ancorata alla terra a dispetto del suo metafisico apparire, che, se non maestra, di certo rivela e rafforza un aspetto disseminato nell'intera opera di Tabucchi, e qui vivido e dichiarato. È la via che separa gli scritti di cui l'immagine è fluttuante pretesto da quelli dove il compenetrarsi della scrittura e della visione appaiono assai simili alle sfere di dos Santos, «con la circonferenza dappertutto e il centro in nessun luogo» (p. 339). Per questa via, è possibile imbattersi nel cancello spalancato sul niente della foto di Münir Göle che diventa, dentro il racconto, necessario presupposto per introdurre la teoria spinoziana secondo cui le emozioni possono essere esplicate solo quando mutano in sentimenti. È sufficiente ritrovarsi dinanzi ad un'opera di *archeologia interiore* di Jean-Paul Philippe, perché la parola di Tabucchi si contragga fino alla forma della lirica e tracci linee di un mondo che esiste tutto nel soggetto, lasciando alla realtà il compiaciuto e pessoano compito di non essere mai ciò che sembra. Ci sono luoghi di questo paesaggio con figure in cui un *Ritratto di Pereira* di Vitali viene spedito, per insita necessità di una postrema convocazione, dallo stesso Pereira allo scrittore; altri luoghi dove i ritratti di Pericoli diventano parole scritte che raccontano un film fatto di istanti fotografici, in un gioco di incastro di forme utile allo scrittore per raccontare i suoi Kafka, Joyce, Pessoa.

Sono questi i momenti felici della raccolta: quando l'opera figurativa raggiunge lo sguardo del lettore senza che le parole dello scrittore vi facciano intorno giravolte compiaciute, ma stiano piuttosto dentro l'opera stessa, affinché parola e immagine concorrano alla medesima rappresentazione. È quando lo scrittore, novello Pierre Ménard, riscrive Drummond de Andrade

per giungere al centro di una fotografia di Castello-Lopes. È quando si serve di una lettura ecfrastica di Vermeer compiuta da Proust per rendere un colore «metafora di ciò che avremmo potuto fare e non facemmo» (p. 298). Ma è soprattutto quando egli sente vera la visione dell'artista e ne potenzia la forza evocatrice, convinto che la visualità come la scrittura sia in grado «di farci da specchio per rimandarci la nostra immagine» (p. 335). Ciò è possibile, secondo quella che sembra essere la tesi portante dell'opera, poiché – come viene teorizzato osservando Pericoli che *disegna* le parole di Stevenson – esiste una *transitabilità* dei linguaggi dell'arte che Tabucchi mutua da Jankélévitch e situa al di sopra di ogni concezione postmoderna di esotica commistione, dandole piuttosto lo statuto borgesiano di sincronia, di sintesi del tempo in un solo punto e di centro assiale dello spazio dell'arte. Tale transitabilità trova una sua chiara esplicitazione nella lettera che lo scrittore scrive all'Académie des Sciences 'per conto' di Hippolyte Bayard più di un secolo e mezzo dopo: l'autoritratto del fotografo diventa pretesto perché la scrittura racconti l'arte della fotografia attraverso la metafora della musica, concordi – scrittura, fotografia, musica – nel cercare l'*aleph* reso eterno da uno 'scatto' che coglie «l'interstizio invisibile a occhio nudo, il silenzio già svuotato del prima e già colmo del dopo» (p. 114).

Per Tabucchi, laddove pittura, scrittura e fotografia non siano asservite al racconto che l'artista fa di se stesso, bensì narrino la vita come rappresentazione del mondo, chi guarda – spettatore o lettore – sente di essere parte di ciò che viene guardato, perché avverte l'intima necessità dell'artista di rappresentare l'essenza del tempo, sostituendo alle illusioni ottiche quelle temporali, perché, come ben sa il pittore del racconto *Lontano*, «è tutta una questione di prospettiva» (p. 53), la quale rende possibile persino ritrarre l'ora in cui chi è andato via è come se ci fosse, e un cancello-siepe che occlude lo sguardo e serra il cammino può essere dipinto o cantato come se aprisse all'infinito, non impedendo certo alla vita di fuggire, lasciandone però impressa l'immagine.

GIULIO BARBAGALLO

MARTIN SCORSESE, *Hugo Cabret* (2011), con Ben Kingsley, Sacha Baron Cohen, Asa Butterfield, Chloe Moretz, Ray Winstone

Per il suo ventiduesimo lungometraggio Martin Scorsese ricomincia dal *graphic novel* di Brian Selznick, *The invention of Hugo Cabret* (*La straordinaria invenzione di Hugo Cabret*, Mondadori, 2007) e torna sui passi del cinema di George Méliès, servendosi della più avanzata tecnica 3D (il *CPG Certified*). La profondità è, in prima battuta, il *trait d'union* fra il maestro di Flushing ed il mago di Montreuil (cioè il luogo dove, nel 1897, Méliès aveva costruito il suo laboratorio per le riprese): basti leggere come il cineasta francese, in alcuni scritti, propugni una fotografia capace di «distaccare» gli elementi principali da quelli secondari. Scorsese metabolizza l'assioma applicandolo alla prospettiva di Gare Montparnasse – luogo già efficacemente rappresentato nei disegni di Selznick – dove l'elemento spaziale è fondamentale e tuttavia privo di quel minaccioso incombere che lungamente ha assediato il protagonista scorsesiano. La stazione parigina non è solo metafora di destini umani che s'incrociano fuggevoli, ma anche, più significativamente, il posto in cui i vecchi (Monsieur Frick e Madame Emile) e i giovani (l'ispettore Gustav e la fioraia Lisette) possono ancora innamorarsi; questi personaggi, ibridi tra il colorismo di Tim Burton e le moltitudini di Fellini, ricordano da vicino i bizzarri teatranti (folletti, nani, fate) del teatro di *féeries*, gli spettacoli di magia e prestidigitazione dell'Ottocento che Méliès traspose sullo schermo dopo la folgorante visione del Cinématographe Lumiere (era il 1898), descritti dallo stesso regista nei *Documents pour completer l'histoire du Théatre Robert-Houdin*.

Hugo Cabret (Asa Butterfield) e suo padre (Jude Law)

Centro nevralgico del testo filmico è il piccolo Hugo Cabret, abilissimo nel riparare qualsivoglia meccanismo e non meno brioso appassionato di cinema: dunque attento osservatore. Nel libro di Selznick il cinefilo è invece Étienne, ragazzo mezzo cieco che studia per diventare operatore, un personaggio illuminante ma grande assente del film, dove invece viene reiterato quell'insistito scrutare del nostro protagonista attraverso le serrature, gli ingranaggi, i grandi numeri degli orologi di Gare de Montparnasse. In simbiosi col piccolo Pawel (Wojciech Klata) di *Dekalog, jeden* (*Decalogo 1*, di K. Kiesloswki, Polonia, 1988) che occhieggia il padre professore framezzo le pile di libri e i banchi universitari – i due ragazzetti si somigliano parecchio –, le soggettive di Hugo non ci restituiscono una visione frammentata della realtà bensì focalizzano le cose maggiormente importanti: l'aggiustare un misterioso automa (lascito del padre) con l'aiuto dell'amica Isabelle e il sollecitare l'ex cineasta Méliès, ora giocattolaio, a ricordare il glorioso passato. L'istinto di Hugo, spettatore accorto ed educato allo sguardo, inevitabilmente s'indirizza sulla vicenda di un vecchio sognatore che subisce, per converso, i guardamenti dell'automa-fantasma venendone perseguitato: si veda l'emblematica sequenza in cui Méliès sfoglia velocemente il taccuino 'animando' i disegni del robot, che si rivolge verso di lui. La realtà delle

cose pare compenetrata nella struttura dell'ingranaggio (perfino la gamba dell'ispettore Gustav è tutta rotelle e giunture) e la ferrigna marionetta – gelida ed inquietante nei carboncini di Selznick, umanizzata e dunque meno efficace nel film – ammonisce l'uomo di cinema, che tuttavia conosce l'ossessione così a fondo da esorcizzarla, manipolandone le intessiture. Méliès rimaneggiava gli avvenimenti storici (*L'affaire Dreyfus*, 1899; *Le couronnement du roi d'Angleterre Edouard VII*, 1902), profanava giocosamente i temi religiosi (*La tentation de Saint Antoine*, 1898; *Christ marchant sur les eaux*, 1908), sconfiggeva i mostri col montaggio (arresto della ripresa e sostituzione del soggetto). Scorsese, a sua volta, mischia i pezzi dell'intera opera mélièsiana in una sinfonica messa in serie finale – riconosciamo *Voyage dans la Lune* (1902), *Le mélomane* (1903), *Voyage à travers l'impossible* (1904) – cui idealmente si allacciano, a nostro dire, le 'visioni' di Hugo – una sovrapposizione tra le strade di Parigi e un'enorme ruota dentata, i sogni che mischiano gli accadimenti reali (il deragliamento di Montparnasse nel 1895) con i film (*L'arrivée d'un train en gare de La Ciotat*, 1896), i disegni di Méliès che si animano sospesi a mezz'aria.

Risulta evidente come il contemporaneo 3D costruisca la propria ragion d'essere quasi tornando alle origini della settima arte. Non è un caso: frugando tra le immagini archetipiche del muto, il cinema dell'oggi, in debito di stupore verso lo spettatore, tenta di risemantizzare la totalità del visibile tramite l'amplificazione tridimensionale, proseguendo così l'ambizione, propria del cinematografo del Novecento, a riprodurre il sogno degli uomini dilatandone la dimensione visiva.

Con qualche sbavatura di autocelebrazione, *Hugo Cabret*, squisitamente metonimico e volante, si fa testimone di un mondo dove bandita è la fuggevolezza, prepotente la memoria.

n. 1, gennaio-giugno 2013

PAOLO GERVASI

Il disegno della scrittura: i libri di Gastone Novelli, a cura di Marco Rinaldi, Milano, Archivi del Novecento (dal 29 marzo al 17 giugno 2012)

«Tra noi due sei tu il più brutto», si racconta che abbia spiegato un giorno Manganelli a Sanguineti, dopo averlo scrutato minuziosamente. «Perché sei antropomorfo».

Gli aneddoti letterari possono assumere il rilievo di apologhi critici. Nel motto di spirito Manganelli condensa una direzione di ricerca. Popolata di creature che eccedono i paradigmi dell'umano, la scrittura di Manganelli è in fuga dall'antropomorfismo, rifiuta la rappresentazione figurativa, allestisce uno spazio 'informale'. La fisionomia impressa da Manganelli al profilo delle parole coincide con quella dis-umana, opposta all'antropomorfismo, anche culturale, di Sanguineti.

«Lei riesce a distinguere in una mia casa quello che è carnale, quello che è vegetale, quello che è pietrificato?» chiede Gaudì in una delle *Interviste impossibili*. Organico e inorganico sono contigui, condividono «la voglia di non essere, la brama di assenza, [...] la speranza di disincarnarsi che è di tutta la carne». Una negazione anticipata dalla «volontà discenditiva» che domina *Hilarotragoedia*, esordio manganelliano del 1963. Catalogo degli slittamenti della forma verso l'informe, manuale per la de-formazione, *Hilarotragoedia* offre referti di un 'realismo' aniconico che incontra la ricerca figurativa di Novelli. La *Serie dell'Hilarotragoedia*, ciclo illustrativo dell'opera manganelliana, è il centro della mostra *Il disegno della scrittura. I libri di Gastone Novelli*, curata da Marco Rinaldi per il Museo del Novecento di Milano. Attratto dal linguaggio, il segno di Novelli *descrive* le parole degli autori che gravitano intorno al Gruppo 63. I disegni per l'*Hilarotragoedia* accolgono un brulicare di linee tracciate ricordando che solo con «assai frettolosa semplificazione» gli «adediretti» possono essere definiti «umani». Umano, per Manganelli, non è quanto risponde a una convenzionale «iconografia del corpaccione»: è piuttosto il destino discenditivo che accomuna qualunque «agglomerato di visceri violacei» si trascini su lande terrestri o extraterrestri. Del resto i 'personaggi' di Novelli, non solo i manganelliani, schizzano fuori dall'orbita terrestre: la serie *Juri Novelli Gagarin* sublima la conquista dello spazio in un sogno di alterità assoluta, mentre *I viaggi di Brek* sono il sondaggio di spazi incongrui da parte di un'intelligenza disumanizzata.

Anticamera dell'Ade, serie della *Hilarotragoedia*, matita, pastelli e acquerello, 1964

Le creature ilarotragiche di Novelli rivelano una disponibilità alla deformazione, una qualità metamorfica che cede alla pressione dell'ambiente: esseri «lavorati come sasso per acqua», ridotti a «un appunto di spina dorsale», le mani semplificate in «una quintupla fosforescenza nell'aria». Efflorescenze, palpebre, gambe che si «dicotomizzano», membra disarticolate conservano labile memoria dei gesti umani, orecchie come imbuti di vetro raccolgono i sussurri dell'Ade. Le forme si assottigliano fino a diventare indecifrabili scritture: «ecco una grafia nerobianca per l'aria tener luogo di anima; e passeggiare un ideogramma che fu uomo di impetuosi e vanissimi amori». La

dilatazione ideogrammatica delle lettere, il reimpiego figurativo dei segni alfabetici viene sperimentato da Novelli nei suoi libri contemporanei all'*Hilarotragoedia*: *Scritto sul muro*, *Dedica*, *Antologia del possibile*. La decostruzione della figura umana, che culmina nell'inesistenza imperfetta del non-nato, si trasmette dalla scrittura manganelliana alla rappresentazione di Novelli. Manganelli deforma, occulta, differisce il soggetto del discorso come fa Novelli con il soggetto della rappresentazione. Questo soggetto in continua trasmutazione si diluisce nell'universo, che è una struttura ibrida «combinata parte di macchine e parte di membra». Uno spazio che non prevede l'umano, attraversato da pieghe in cui l'umano si insedia come corpo estraneo, ospite non previsto. Novelli ha allestito paesaggi simili, reagendo ad altre scritture della desertificazione, illustrando il *Comment c'est* di Beckett, de-formando le interpretazioni mitologiche di Klossowski, oppure tracciando le «reincarnazioni dell'Occhio» che costituiscono, secondo Barthes, l'*Histoire de l'oeil* di Bataille. Declinazioni della figura-occhio, trasmigrazione delle immagini una nell'altra, lungo una catena metaforica entro la quale l'oggetto «permane e varia insieme», suggerendo a Novelli ulteriori possibilità di disfacimento della forma, che diventa «significazione senza significato (o in cui tutto è significato)».

Novelli traduce in immagini «uno spazio mentale, un luogo assoluto che tollera una descrizione solo secondo le regole del disegno, una minuta catalogazione di linee»: detto con le parole che Manganelli pronuncia sulla soglia del libro *Salons*, nel 1986, una galleria di *ekphraseis* non figurative, di immagini sottratte dalla scrittura alla dimensione rappresentativa, e risolte in «un transito di disegni e colori che si agglomerano». Le immagini sono sempre illustrazioni di libri inesistenti, come i dipinti di Delvaux. Sono il sogno del testo, sono desiderio di compiacere un titolo, secondo la paradossale reciprocità che Manganelli ha sperimentato nell'incontro con Novelli: «il pittore è autore di un libro che sta altrove, un libro che tecnicamente non può scrivere – e di fatti il libro non esiste – ma che, come ipotesi, non potrebbe agire se non fosse inseguito amorosamente dal dipinto che misteriosamente lo illustra. Dunque: è pittura? È letteratura dell'inesistente? Il nulla illustrato?».

n. 1, gennaio-giugno 2013

STEFANIA RIMINI

Koudelka Le Gitan, Arles, Église de Sainte-Anne, 2 julliet-2 septembre 2012

Josef Koudelka, *Moravie*, 1966 © Josef Koudelka e Magnum photo

Nel 1967 il regista jugoslavo Aleksandar Petrović presenta il film *Skupljaći perja* (*Ho incontrato anche zingari felici*) in cui, attraverso un mix di realismo e fantasticherie, viene raccontata con grande forza visiva l'epopea dei Rom. Qualche tempo prima, nel 1962, anche un giovane fotografo cecoslovacco, Josef Koudelka, si mette sulle tracce dei gitani e, dopo cinque anni di 'pedinamenti' tra le umide periferie dell'Est europeo, proprio nel 1967 trova il coraggio di esporre alcune foto nel foyer di un teatro di Praga, vincendo così la miopia del regime. È questo l'inizio di una esaltante *histoire de l'œil*, capace di durare, con alterne fortune, fino ai giorni nostri, perché – come scrive Franz-Olivier Giesbert – «quand c'est un œil d'artiste qui l'a prise, la photo ne vieillit jamais. Elle parle à toutes les générations, comme un tableau de Titien ou une sculture de Rodin».

L'incontro con gli zingari è un vero *turning point* nel destino del giovane ingegnere aeronautico con la passione per la fotografia e la musica. Di fronte alla disarmante fotogenia di quei gruppi di famiglie così eterogenei, Koudelka comincia a mettere in posa sguardi, riti, corpi e oggetti, testimoni di una stravagante *joie de vivre*. Già dai primi scatti emerge una rara capacità di 'ascolto' dell'altro; il suo obiettivo, infatti, partecipa con empatia al dialogo silenzioso con personaggi e cose che, pur abitando un tempo instabile, non si ritraggono, anzi precipitano con grazia dentro il grandangolo. Oltre la tecnica, ad entrare in gioco in questo intreccio di occhi e di grigi sono le ragioni stesse dell'esistenza, come riconosce Koudelka: «mi hanno cambiato la vita, debbo a loro se ho lasciato la Cecoslovacchia e se ho conosciuto Cartier-Bresson». Proprio grazie ad una borsa di studio per fotografare gli zingari in Camargue, nel 1970 il reporter trentaduenne lascia il proprio paese, ancora stordito dall'invasione sovietica, per cercare altrove quella profondità di sguardo e di racconto che in patria rischiava di pagare a caro prezzo. Da lì a poco la conoscenza di Cartier-Bresson e l'ingresso nella mitica agenzia Magnum Photos avrebbero impresso una nuova direzione al suo percorso; la prima, luminosa scintilla resta comunque per sempre consegnata ai lampi in bianco e nero 'catturati' nei campi nomadi di mezza Europa.

Non è un caso quindi che, quasi in contemporanea, ad Arles (*Koudelka Le Gitan*, Église de Sainte-Anne, 2 julliet-2 septembre) e a Milano (*Zingari*, Fondazione Forma, 22 giugno-16 settembre 2012) si celebri il talento e l'audacia di Koudelka con un doppio, affascinante allestimento dei suoi 'appunti' gitani, finalmente restituiti in forma di *récit*, secondo l'originaria volontà dell'autore: «queste foto le avevo messe insieme 43 anni fa, dovevano essere un libro, era tutto pronto poi la Storia si è messa di mezzo e ho dovuto aspettare una vita per veder realizzato il mio sogno». Apparso in edizione ridotta a Parigi nel 1975, *Gitans* viene ristampato nel 2011 e riceve adesso, nello scorcio della lunga, calda estate del 2012, un duplice tributo cha vale una consacrazione.

In effetti una vaga impressione di religiosa pietà, di sacro incantamento invade subito il visitatore non appena oltrepassa la soglia della chiesa di Sainte Anne ad Arles, dove un uomo gentile, dai tratti nomadi, controlla i biglietti. Il suo italiano zoppicante è un caloroso benvenuto,

il segno non richiesto di un'attenzione alla forma che è parte integrante della mostra (e dell'intero programma dei *Rencontres de la photographie*). Il percorso espositivo coniuga passione gitana e spirito filologico, nel senso che, accanto a una suggestiva scelta di pose, viene ricostruito il faticoso iter editoriale del progetto attraverso una serie di materiali esposti (tra cui si segnala soprattutto il menabò dei provini della prima e dell'ultima versione). Questa sezione 'filologica', che chiude fisicamente l'itinerario della mostra, lungi dal deviare l'attenzione dello spettatore amplifica l'effetto dell'esposizione, contribuendo peraltro a rilanciare le quotazioni della fotografia come arte del racconto, e non solo della visione. Emerge chiaramente, dalla qualità e densità dei documenti, l'attenzione di Koudelka alla messa in serie delle foto, la cura verso l''impaginazione' e quindi lo sforzo di ri-costruire una trama di eventi, ovvero di risonanze interiori.

Se l'*explicit* è scandito da un concreto *esprit de geometrie*, l'*incipit* si abbandona invece a ritmi gitani, cioè – per dirla con Goran Bregović – a una «musica per matrimoni e funerali». L'intervallo tra la vita e la morte è per gli zingari un susseguirsi di cerimonie, di riti, di feste, al punto che, secondo Kusturica, «il resto del tempo non vivono». Si spiega così la presenza di quello che potrebbe dirsi un lento *requiem* della memoria, con scene perfettamente orchestrate di veglie, nascite, concerti e danze, sempre accompagnate dalla messa in abisso all'interno del quadro di foto, *ex voto*, piccoli oggetti quotidiani – frammenti di un'identità in transito, mai del tutto dimenticata. Accanto alle foto di gruppo, impressionanti per la simmetria dei corpi e il gusto delle proporzioni, spicca una densa carrellata di primissimi piani che scavano l'anima e restituiscono – in un denso gioco di corrispondenze e riflessi – tutte le contraddizioni di un mondo fuori misura, ora fragile e ferito, ora invece sfacciato e crudele. Quasi in un unico piano-sequenza scorrono immagini assolute, incomparabili, accecanti, capaci di trattenere la purezza infranta di donne e bambini, l'orgoglio dei padri, la complicità muta delle bestie, il respiro malinconico di violini e fisarmoniche.

Come nel film di Kusturica, *il tempo dei gitani* rivelato da Koudelka esplode in fulminanti epifanie di luce, in acrobatiche visioni, che ci ricordano che è ancora possibile incontrare zingari felici.

CHIARA SCATTINA

Museo Laboratorio della Mente, catalogo della mostra a cura di UOS Centro Studi e Ricerche ASL RomaE - Studio Azzurro, Milano, Silvana Editoriale, 2010

[…] giorno dopo giorno,
anno dopo anno,
passo dopo passo, disperatamente,
trovavamo la maniera di portare
chi stava dentro fuori
e chi stava fuori dentro.

Franco Basaglia

Il Museo Laboratorio della Mente,[i] aperto al pubblico nel 2000, all'interno del Padiglione 6 dell'ex Ospedale Psichiatrico Santa Maria della Pietà, a Roma, ha visto nel 2008 l'inaugurazione del nuovo allestimento ideato dagli artisti di Studio Azzurro e dal Centro Studi e Ricerche ASL RomaE divenendo, come scrive il direttore scientifico Pompeo Martelli, un luogo che non esaurisce la sua funzione nella conservazione della memoria di un ex ospedale psichiatrico. Una parte del vecchio ospedale si converte così in luogo da esplorare, in un eccezionale laboratorio per la critica al modello manicomiale e la sperimentazione di una nuova cultura della salute mentale, già sancita con la legge 180 del 1978. La progettazione è stata affrontata con estremo rispetto dalla 'squadra' di Studio Azzurro, consapevole della memoria e dell'esperienza passata, e con un'attenzione particolare all'uso e al senso di una tecnologia che è parte integrante del percorso e 'oggetto' stesso del discorso. Si viaggia accompagnati in questo museo articolato in sette sezioni e diviso interamente da una barriera trasparente in plexiglass che condiziona il percorso, divenendo di volta in volta oggetto, supporto di proiezione, barriera, vetrina e che produce nel visitatore la sensazione di trovarsi al di qua o al di là di un ambiente, di essere 'dentro' o 'fuori'.

Entrare fuori, uscire dentro: l'espressione trae ispirazione dalle parole di Franco Basaglia e, attraverso una narrazione coinvolgente, anima l'itinerario espositivo-interattivo. Appena entrati (sezione *Entrare fuori, uscire dentro*) si passa accanto al muro trasparente contro il quale sbattono con violenza dei corpi video proiettati che rendono tangibile l'esclusione e la disperazione generata dalla reclusione in manicomio. Seguendo il percorso, si giunge di fronte a tre stanze poste l'una accanto all'altra, con all'interno tre installazioni (sezione *Modi di sentire*). I visitatori possono vivere delle esperienze interattive mettendo alla prova i propri sensi e calandosi nella dimensione psicofisica di 'paziente': nella prima, si rievoca uno stereotipo tipico del disturbo psichico, quale è il parlare da soli a voce alta; nella seconda, mediante uno specchio che divide in due il riflesso del visitatore, si crea una distorsione temporale che ci restituisce una duplice immagine, un essere contemporaneamente qui e altrove; e nella terza, attraverso degli imbuti

elettronici appesi al soffitto che fanno piovere le voci dei visitatori che avevano parlato nella prima stanza, si attiva la percezione di essere assediati da frasi sconnesse che si reiterano e non si possono né fermare né controllare. Attraverso un'esposizione silenziosa di venticinque ritratti (sezione *Ritratti*), eseguiti negli anni trenta dallo psichiatra Romolo Righetti, si accede alla fase seguente (sezione *Dimore del corpo*) che prevede la simulazione delle posture tipicamente attribuite al disagio psichico. Ci si potrà sedere di fronte alla macchina fotografica che veniva utilizzata per schedare il paziente e si verrà a propria volta fotografati e schedati, per poi ritrovare la propria foto, insieme a quelle degli ex-pazienti, su una lavagna-monitor su cui si visualizzano brevi racconti.

L'attivazione avviene riproducendo il tipico dondolio posturale del disagio mentale. Si potranno 'sentire le voci', che verranno azionate dal visitatore stesso nel momento in cui poggerà i gomiti su di un tavolo interattivo e stringerà le mani sulle proprie orecchie. Si entra a questo punto nella stanza nella quale i pazienti trascorrevano l'intera giornata, denominata sorveglianza (sezione *Inventori di mondi*), allestita per raccogliere alcune prove artistiche di coloro che hanno avuto modo di dare forma alla loro libera espressione, come Oreste Fernando Nannetti e Gianfranco Baieri. Il primo – attraverso dei graffiti realizzati nell'arco di quindici anni con la fibbia della divisa da paziente su di un muro (di centottanta metri) dell'Ospedale Psichiatrico Giudiziario di Volterra – ci racconta di voli nello spazio, di personaggi fantastici, di collegamenti telepatici e di tanto ancora; l'altro, con la tecnica del puntinato, dipinge orologi, metafore dell'unico tempo possibile, nel non-tempo che si viveva in manicomio.

Questi rari episodi di libertà concessa rendono ancora più marcata la contrapposizione con gli ambienti (sezione *Istituzione chiusa*) della 'fagotteria', nella quale venivano raccolti e chiusi (in un fagotto, per l'appunto) tutti gli averi personali dei pazienti; dello studio medico e della farmacia; della stanza con il letto di contenzione e della sala in cui si consumavano i pasti, dove, attraverso un tavolo reso interattivo, toccando degli oggetti posti sopra, si attivano i documenti filmati, con contributi di Sergio Piro, Franco Basaglia e Tommaso Losavio e le testimonianze di infermieri ed ex pazienti. Studio Azzurro ci mostra infine (sezione *La fabbrica del cambiamento*) un manicomio capovolto attraverso il 'volo' di numerose suppellettili che si poggiano sulle pareti e ci ricorda (attraverso un calendario interattivo) l'importanza del lavoro di Basaglia e della Legge 180.

Multidimensionalità e multisensorialità conferiscono a questa esperienza una forte carica emotiva. Il visitatore giunge a una progressiva assunzione fisica del tema del disagio mentale e, una volta '(ri)entrato fuori', potrà continuare a riflettere sui concetti di emarginazione e di integrazione. Nel Museo Laboratorio della Mente la diversità viene riconosciuta e legittimata, e la memoria si arricchisce e si sfaccetta divenendo formazione, discussione, progettazione, crescita. Patrimonio di ciascuno.

---

[i] Gli scatti sono stati realizzati il 15 maggio 2012 presso il Museo Laboratorio della Mente per gentile concessione del Direttore Dott. Pompeo Martelli.